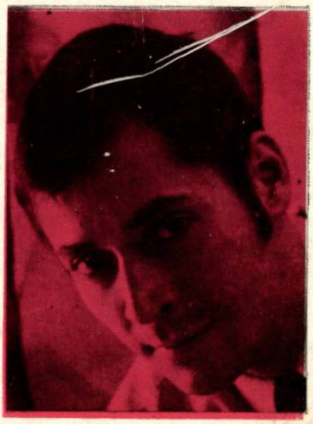
8
P81

PETRU POPESCU

ÎNTRE SOCRATE ȘI XANTIPA

ÎNTRE SOCRATE ȘI XANTIPA



editura eminescu

ÎNTRE SOCRATE ȘI XANTIPA

Coperta: *Ribinschi Mircea*

București, 1973

8
P 81

PETRU POPESCU

ÎNTRE SOCRATE ȘI XANTIPA

55412

EDITURA „EMINESCU"

AVERTISMENT

Aceste pagini nu sînt menite să demonstreze o vocaţie de teoretician. Cine le citeşte înţelege limpede din ele că sînt un scriitor de ficţiune, constrîns la o încercare de teorie literară poate numai de o mai pronunţată conştiinţă de sine şi seriozitate profesională. Însă condiţia mea de scriitor mă angajează moralmente într-o dezbatere care, în ultima vreme, a reunit surprinzător de puţini scriitori originali (ficţiune şi originalitate sînt termeni pe care de-aici înainte îi folosesc între subînţelese ghilimele). Nu împărtăşesc prejudecata genurilor, şi nu am obiceiul să clasez un scriitor doar prin specia activităţii lui. Însă, după cum e normală validarea criticului literar printr-o operă originală, e firească şi necesară verificarea creatorului ficţional printr-o expresie critică şi speculativă, oricît de sporadică. Din păcate, avem autori care nu pot răspunde coerent la un interviu ceva mai individuat, recurgînd la formula (vanitoasă, în fond, şi chiar mizantropă): „Citiţi-mă, eu sînt tot în cărţile mele, în afara lor nu pot lămuri nimic!" Această „fugă în operă" mi se pare suspectă; dacă sîntem în stare să scriem o carte întreagă, trebuie să fim în stare să-i şi expunem limpede ideile. E foarte important, după mine, ca scriitorul să poată expune idei, căci, în măsura în care le expune, ca să zic aşa... le şi are! Scriitorul complet (şi cine, în sinea lui măcar, nu e scriitor complet?) trebuie şi poate să se exprime în toate felurile. Îmi vine să

cred, dealtfel, că la noi mulţi scriitori originali nu scriu eseu, ori critică, exclusiv din cauza inhibiţiei pe care le-o dă răspîndita prejudecată a genurilor — cine nu se identifică doar cu un gen, declarat al său dintru început, nu e luat în serios, e privit ca diletant. Trecerea de la un gen la altul, mai ales dacă este a unui poet la proză ori a unui critic la orice altceva, e întîmpinată cu priviri surprinse. Cezura se pune mai cu seamă între „literatură" şi critică, şi acesta e unul din motivele pentru care, după mine, între critici şi scriitorii originali nu mai există, în ultimul timp, un dialog real. Avem de-a face, de fapt, cu două monologuri, care uneori se izbesc cap în cap. Critica, în bună parte ea însăşi întreţinătoarea prejudecăţii genurilor, a pierdut facultatea de a şti ce gîndesc în clipa de faţă scriitorii — despre scris, despre critică, despre societate, despre viaţă în genere şi despre ei înşişi. Un rezultat e acela că — în afara operei originale propriu-zise — conştiinţa literară se manifestă în forme indirecte, ambigue, sărace.

Scriu această carte ca să exprim franc nişte *opinii asupra unor probleme „fierbinţi" ale actualităţii literare. E vorba deci de o carte* de atitudine, *cum azi, din păcate, nu apar prea multe. Cred că un scriitor conştient, responsabil — mă căznesc să fiu unul — poate scrie din cînd în cînd o asemenea carte. În epoca interbelică precedentul fusese creat şi la noi. E şi un bun prilej de a te explica şi de a pune la punct exagerarea şi anecdota, care încep să se ţească la un moment dat în jurul oricărui autor mai citit.*

Am încercat să-mi definesc poziţia cît mai sincer. Firește, nu pot crede că tot adevărul e de partea mea. Dar multe lucruri dezbătute în paginile care urmează au format substanţa discuţiei scriitorilor, ani de zile, în societăţi literare, în întîlniri cu cititorii, în plenurile obştei scriitoriceşti, ori la cafenea. Multe lucruri din această carte nu pot fi decît adevărate : le-am auzit de prea multe ori, spuse confidenţial ori public,

de oameni prea însemnați ca să nu fi intuit adevărul. Doar consacrarea scrisă le lipsește. Poate că această consacrare s-ar putea realiza prin cărți de acest fel. Satisfacția mea ar fi ca de la pretextul paginilor următoare să pornească un joc de idei și direcții care să întrească mult aria cărții de față. Nădăjduiesc că lipsa de metodă nu va face cartea de necitit. Ordinea chestiunilor e ordinea interesului meu pentru ele, iar cronologia nu a fost respectată (materialul cel mai vechi e scris acum aproape un deceniu); am ținut mai mult seama de situarea în timp a autorilor studiați. Nefiind un erudit, voi cere de cîteva ori să fiu crezut pe cuvînt. Alteori voi fi concis în demonstrație, dînd poate impresia simplității în gîndire. În puține locuri am mai ameliorat stilul prea jurnalistic, ori am eliminat detalii datorate fie publicării în presă, fie necesității polemice. Despre limbajul teoretic *al cărții trebuie de la început să-mi cer scuze: am folosit termenii cei mai frecvenți, adesea cu o adresă foarte imediată, și a trebuit să fac ecuații dintre cele mai simple — realism, sinceritate, adevăr al vieții, înclinație socială, regăsirea cititorului în carte — iată formule care revin des. Ele sînt destul de banale, dar e o carte scrisă fără ambiție filologică, numai în scopul dezbaterilor unor chestiuni „arzătoare". Dacă vreodată voi încerca să compun o estetică personală, voi fi mai atent cu calitatea termenilor. Pentru că aveam de învins greutăți elementare, am fost nevoit să fac și eu teorii elementare. Eu însumi, recitind, m-am amuzat puțin de tonul cam poporanist, ori chiar pașoptist al unor pagini, și asta la un autor care a debutat în chip afișat și programatic ca un citadin, un modern, un „furios" (calități care, dealtfel, cred că nu s-au pierdut, ci au devenit doar, prin adîncire, mai puțin bătătoare la ochi). Însă, din păcate, avem nevoie uneori de îndemnurile cele mai primitive, și nici măcar strigătul lui Eliade, „scrieți, băieți", nu și-a pierdut actualitatea. La urma urmei, cei mai mari critici și filologi români au fost, ca*

intelectuali, oameni de mare profunzime, dar şi de mare simplitate, şi gîndirea lor se reduce uneori la identificarea frumosului cu binele, chiar dacă deasupra se construieşte un sistem dintre cele mai neaşteptate şi mai fascinante. Pentru că modelul românesc, după mine, a rămas unul echilibrat, transparent, inteligent, aşa cum a fost definit prima oară.

Modelul acesta e întreţinut şi confirmat de opera celor mai expresivi scriitori contemporani, şi cartea e un omagiu implicit adus lor. Accentele critice vizează specia pe care au incriminat-o, estetic şi moral, spiritele cele mai lucide ale ultimelor decenii. Uneori, am generalizat retoric, am dilatat, din necesităţi de demonstraţie, fenomene parţiale, dintre care unele între timp s-au ameliorat ori au dispărut. Am păstrat însă neschimbată demonstraţia pe care o făceam la momentul respectiv, şi nu i-am atenuat tonul, gîndindu-mă că publicarea în forma iniţială ar putea avea valoare pentru istoria literară. Cititorul va pune singur ghilimele acolo unde nu le-am pus eu.

Cititorul va remarca anumite obsesii, idei care sînt reluate pînă la tic, uneori cu aceleaşi cuvinte, mai cu seamă în ce priveşte problemele prozei şi ale „citadinismului". Aici, păgubind cartea, n-am făcut tăieturi, şi desigur că i-am asigurat o oarecare monotonie, şi un „ritual" al raţionamentului care poate da loc la ironii. Însă e important pentru mine ca un cititor cu răbdare să vadă de unde am pornit, acum vreo şapte ani, cînd textele mele de atitudine au căpătat oarecare consistenţă, şi unde am ajuns. Teoriile pe care le susţineam la început sînt şi azi în cea mai mare parte aceleaşi, ameliorate, sper, de o firească maturizare. Am lăsat neschimbat, de pildă, un articol ca Unde ne sînt oraşenii ?, *prima mea poziţie publică în chestiunea „citadinismului". Acest articol, atunci, a întîmpinat opoziţii redacţionale neaşteptate, şi, odată publicat, a fost destul de prost primit, numai pentru că şoca obişnuinţele prin adevărul său — în fond elementar. Ca să obţin*

credit pentru o literatură a oraşului, a trebuit să revin des — şi singur — asupra problemei, pînă cînd la un moment dat ajunsesem să fiu tratat ca un maniac de critica profesionistă. Revendic meritul de a fi repus singur în circulaţie această idee, de a o fi ilustrat în mod temeinic prin cărţile mele, şi cea mai bună dovadă e faptul că ideea mi-a fost însuşită de aceeaşi critică profesionistă, ce o foloseşte azi dezinvolt, fără să-mi citeze paternitatea, şi poate, dacă i-aş da un prilej, ar folosi-o şi împotriva mea. Azi a devenit o banalitate în critică să faci referinţă la citadinism. Acum şapte ani era aproape un eroism, şi mi s-a spus în faţă că strig în pustiu. Din fericire, un asemenea pustiu nu poate fi decît un pustiu al criticii — am avut din prima clipă de partea mea restul cititorilor, mai generoşi, mai dornici de adevăr, mai puţin minaţi de complexe de genialitate. Tot lor, la urma urmei, le dedic aceste rînduri, care, cum spuneam, sînt doar aparent teoretice. Cît despre citadinism, concept care mă pasionează (poate am să mă ocup de el, odată, într-o carte întreagă), cu timpul am înţeles eu însumi că este mai bogat şi mai nuanţat decît credeam eu la început, şi că nu poate fi realizat pe cale strict tematică. Poţi rămîne citadin scriind despre ţărani, cum poţi scrie despre orăşeni fără să devii citadin. Nu citadinismul exterior, social, ne lipseşte (la urma urmei, mai toţi scriitorii, indiferent despre ce scriu, trăiesc la oraş, mai ales la Bucureşti, duc o viaţă aparent citadină). Ne lipseşte citadinismul structural, cu expresia lui morală şi estetică, ceea ce explică modernizarea atît de înceată a literaturii româneşti, şi găsirea atît de anevoioasă a drumului spre public.

Secţiunea a treia a cărţii, dedicată scriitorilor străini, valorifică în parte seria „cronicii traducerilor", susţinută o vreme în coloanele României literare. Public acele cronici fără aprecierea calităţii traducerilor, reţinînd doar profilul scriitorilor, căci interesează mai mult, cred, eventualele per-

spective inedite — unii din autorii discutați sînt ultracunoscuți. La momentul respectiv, traducerii nu-i putusem dedica decît un paragraf scurt, suficient poate într-o revistă, dar arătînd neserios într-o carte. Singura excepție o constituie cronica dedicată traducerilor din engleză semnate de Blaga. Cei mai mulți autori străini sînt anglo-saxoni, și firește se va ridica întrebarea de ce nu i-am păstrat pentru un volum de studii de anglistică și americanistică. Întrebare justificată — prima secțiune, cea „teoretică", e strîns înrudită cu a doua, dedicată autorilor români clasici și contemporani. Și cu a treia? Însă și a treia, în fond, face parte din aceeași lume de idei. Paginile dedicate străinilor sînt scrise cu gîndul la literatura noastră, care domină mereu raționamentele mele. La urma urmei, mă interesează literatura străină numai pentru ca, prin relief, să pot înțelege mai bine fenomenul național. Opiniile despre scriitorii străini nu sînt decît puncte de reper, nu interesează decît pentru a ne situa mai exact pe noi în lume. Și alții au făcut referințe la literatura universală ca să cîntărească mai just valorile românești. Dar s-au folosit de modelul francez, german, rus, mai niciodată de cel anglo-saxon. Poate, din acest punct de vedere „comparatist", rîndurile mele încep să umple o lacună.

PETRU POPESCU

IDEI PATETICE

ROMANUL DE AZI

(dintr-un interviu acordat revistei
Cronica, 25 iulie 1970)

Întrebare : — Care este destinul romanului românesc modern ?
Răspuns : — Romanul este în România un gen tardiv — şi faţă de celelalte genuri, şi, mai ales, faţă de momentul cînd a apărut şi a prosperat romanul în alte culturi europene. Această întîrziere e, dealtfel, justificată : în Europa romanul apare în forma lui modernă după crearea burgheziilor naţionale (burghezia fiind prima specie socială capabilă să se constituie într-un „public larg", animat de aceleaşi idei, confruntat cu aceleaşi probleme, unificat în cadrul oraşului modern, nivelat de codul social şi tehnic, înzestrat cu o „cultură de masă"), în clipa în care oraşul devine o realitate a conştiinţei, pe lîngă cea concretă. La noi, romanul apare greu şi tîrziu pentru că oraşul devine foarte încet un „oraş în conştiinţă". Bucureştiul există de cinci sute de ani, dar conştiinţa bucureşteană (în sensul modern) de numai vreo sută cincizeci. Să mi se ierte această sociologie literară, dar de ce să nu recunoaştem : satul e o civilizaţie orală, cu o cultură magică, rituală, implicită. Civilizaţia scrisului, cu atît mai mult civilizaţia tiparului, e proprie oraşului, şi cărţi care să se difuzeze în mii de exemplare, oferind publicului emoţia de a se regăsi sintetizat în trei-patru sute de pagini, nu se scriu şi nu se citesc în chip firesc decît la oraş.

În fond, tot romanul românesc e modern : n-a avut vreme să fie clasic. Dacă restrîngem pe „modern" la momentul postbelic, atunci, după mine, destinul romanului este emanciparea lui de povestire, emancipare ce corespunde, în planul tematic, cu o deruralizare. Ce înţeleg eu prin emancipare de povestire : prozatorii români se împart şi azi în două specii

— cei ce povestesc și cei ce construiesc. Foarte mulți prozatori la noi confundă romanul cu o povestire mai lungă, *un récit*, cum spun francezii. Ei nu fac distincția între narațiune și epică, deși prima e plată, liniară, orizontală, iar cealaltă e bombată, compactă (geometric, prima s-ar exprima printr-o suprafață, a doua printr-un volum). În proza de inspirație rurală, povestirea e de rigoare. Orașul, care e un teritoriu „vertical", reclamă dimpotrivă romanul „cutie", adică romanul în care nu numai că trebuie să pui ceva, dar să ai și unde pune acest ceva. Din punct de vedere strict compozițional, romanul românesc de azi nu a progresat suficient față de cel interbelic. Am recitit de curînd un autor care a debutat și și-a făcut reputația înainte de război, pe Sergiu Dan : un foarte bun romancier, de la care ar avea de învățat cum să gîndească epic 80 la sută din autorii cei mai lăudați de azi. La urma urmei, rezultatul depinde și de faptul dacă știi *să gîndești viața într-un roman, să gîndești viața ca pe un roman*. Cei mai mulți romancieri de azi nu au deloc această gîndire. Ei sau povestesc în mod onest, și se ajunge, fără intenție, dealtfel, la o specie de picaresc întîrziat, sau (poate pentru că au conștiința unui viciu de substanță) încearcă originalități tehnice care nu li se potrivesc. E hilar, dar nicidecum nefrecvent, să contemplăm cîte un romancier care dorește să iasă din comun prin teme, prin idei, prin procedee formale pentru care nu are nici o acoperire intelectuală și nici o înclinație naturală, ignorînd, însă, realități de bază ale genului ca și ale vieții românești contemporane. Cîți romancieri români de azi pornesc în mod declarat de la realitate, conștienți de misiunea de a da unui public (de care o vreme nu s-a preocupat nimeni) ocazia să se regăsească într-o ficțiune semnificativă ?

Aș spune, prin urmare, parafrazînd niște cuvinte celebre, că romanul românesc cunoaște azi o dezvoltare „inegală și în salturi". În afară de problema realității înconjurătoare (problemă mai mult de morală scriitoricească decît de tematică), pe care prea puțini și-o pun serios, susținînd chiar uneori că arta sinceră e o naivitate, există aceea a compoziției. Aici, trecem printr-o confuzie ce decurge întîi de la faptul că romancierul e adesea om de cultură restrînsă și că uneori cunoaște foarte prost romanul românesc tradițional. Spiritul profan, firește, e mult mai impresionat de orice descoperire, fie ea

operă serioasă ori bazaconie, şi are fundamentala tendinţă de a imita. De ce un om ca G. Călinescu, la curent cu toate formalismele şi invenţiile, a preferat o formulă echilibrată ? Pentru că înţelegea revitalizarea tehnică la justa ei valoare, şi pentru că îşi cunoştea datoria faţă de cititorul român, căruia i-a dat una din puţinele pagini complete despre România ce s-au scris după război.

Că nu se mai poate scrie roman agrar anecdotic, conştiinţa literară românească a început să mai accepte în ultima vreme, şi parcă se scriu mai rar elogii critice de-a dreptul nebuneşti despre cîte-o carte sătească rezumabilă în trei rînduri. Ferma rezistenţă a publicului la asemenea scamatorii începe să-şi dea roadele. Însă vom fi, sîntem chiar, victimele unei alte erori : pentru că mulţi cititori sînt orăşeni, pentru că trăim într-un moment de exaltare a modernităţii, apare un fals roman orăşenesc, un fals roman de analiză, un fals roman etic, şi aşa mai departe, în care beţia de cuvinte primează, şi care înşeală cititorul dornic de „altceva". Temele mari rămîn nedeschise, iar cele „domestice" cu atît mai mult. Din aceste motive, cu cîteva excepţii, romancierii sînt ignoraţi total de tineret. E şi firesc, cînd problemele tinerilor nu apar în cele mai elogiate cărţi. Pe de altă parte, cele mai semnificative şi mai dureroase evenimente ale ultimilor treizeci de ani sînt subiect de aluzie, nu de cercetare şi dezbatere. Dau un exemplu : în ultimul război, România a pierdut o cifră de luptători fantastică, a doua din Europa raportată la totalul populaţiei. Ce s-a scris despre aceşti oameni, care sînt marii noştri morţi ? Ce semnificaţie, ce învăţătură am desprins cu toţii din această mare tragedie ? Unii scriitori de azi, contemporani cu evenimentul, nu suflă despre el un cuvînt, sau teoretizează jovial despre lipsa de simţ tragic a românului. Alte naţiuni, care au luptat mai puţin decît noi, ori chiar deloc, în ultimul război, s-au priceput după aceea să scrie o întreagă literatură în care să se înfăţişeze ca făuritori exclusivi ai istoriei. În schimb, deşi România a contribuit la hotărîrea sorţii Europei, prin întoarcerea armelor din 1944, şi a fost, cum am spus, între naţiunile beligerante una din cele mai sîngeros împuţinate, artiştii români ignoră semnificaţiile acestui destin. În afară de cîteva încercări foarte formale şi compromise prin lipsa de vocaţie literară a semnatarilor, unde sînt cărţile româneşti care să exploreze adîncimea acestor

frămîntări ? La urma urmei, cu toţii am ieşit din acest război, în sensul că el ne-a modificat vieţile definitiv, ne-a modelat soarta, ne-a deschis conştiinţa pe care o avem azi, şi aşa mai departe.

Cum e posibil să ne lăudăm că scriem literatură intelectuală, problematică, politică, atunci cînd ne refuzăm problema numărul 1 ? Dar, în afară de acest război, dintre evenimentele care au urmat, cîte au fost epuizate literar, ori măcar atinse ? (Dealtfel, dacă ar apărea, să spunem, o carte care discută modul în care a impresionat ultimul război conştiinţa românească, din generaţie în generaţie, ajungînd la tineretul de azi, născut după război, dar a cărui conşiinţă moşteneşte conştiinţa generaţiilor care au trăit războiul, s-ar găsi cu siguranţă critici literari atît de imorali încît să refuze o asemenea carte sub argumentul... modernităţii ! Nu ne dă, oare, deloc de gîndit uscăciunea de azi a prozei franceze, explicabilă foarte simplu : prozatorii francezi au fugit de realitate, întîi de cea a războiului, şi s-au afundat în nişte sistematologii intelectuale inutile tuturor ?)

Acestea ar fi temele mari. Ce să mai vorbim de temele domestice (unde e romanul formaţiei, al educaţiei, unde e un tablou veridic al familiei româneşti de după război, cine dezbate relaţiile dintre generaţii, ba chiar şi relaţiile dintre sexe, cine studiază filozofia tineretului de azi, cine contemplă dramele intelectuale adevărate, nu cele de împrumut etc., etc., etc. ?) ! Discuţia poate dura la nesfîrşit. Un lucru e sigur : nu poţi moderniza proza decît dinăuntru, la nivelul profund şi substanţial, şi nu poţi semnifica lumea fără să cercetezi realitatea. Sinceritatea şi dreapta perspectivă proprie sînt indispensabile. Fără ele, în primul rînd, nu eşti citit (decît poate de critica literară, care, vai !, are uneori nişte gusturi abracadabrante). Căci publicul se orientează infailibil, şi respinge singur pe autorii falşi. Dacă Marin Preda, de pildă, are o audienţă definitivă, lucrul după mine se datorează (mai mult, poate, decît incontestabilei lui valori de artist, căci publicul caută întîi adevărul şi apoi arta, şi consideră frumosul un dat indispensabil, dar... secundar) faptului că nu a uitat şi nu a trădat realitatea, atît aceea în care s-a format, cît şi aceea în care s-a integrat.

Însă (slavă Domnului !) romanul pare să nu mai fie feuda cîtorva. Pînă mai ieri, puteam cita doar trei-patru romancieri

români, care, prin raritatea lor, deveniseră un fel de mari abonați ai complimentului critic și ai tuturor celorlalte distincții, favoruri și avantaje. Se crease convingerea că un roman e un lucru foarte greu de compus, rezervat prin urmare doar cîtorva pontifi. Ușor, fără îndoială, nu e să scrii romane, mai ales substanțiale și multe, dar nici atît de greu încît să se formeze un grup restrîns de trei-patru sacerdoți, singuri considerați capabili de oficiul prozei monumentale. În clipa de față, editurile românești primesc tot mai multă proză semnată de tineri, dintre care destui debutează de-a dreptul prin roman. Vom avea, desigur, și lucruri rele și mediocre, dar, cu siguranță, și cîteva expresii sincere. Cu cît mai mulți romancieri, cu atît mai bine. Greșeli copilărești vor fi tot mai greu de făcut, impostura va deveni tot mai dificilă, iar critica, înmulțindu-și criteriile, va putea, în fine, să distingă exact. Cît despre modernizare, ea se face plecînd de la temă și de la perspectiva proprie asupra existenței. Nu trebuie să ne speriem dacă vreun răuvoitor ori vreun invidios ne acuză de tradiționalism. De asta a fost acuzat pînă și... James Joyce ! (E amuzant faptul că romanul american, de pildă, căruia nici un scriitor român n-ar cuteza să-i nege modernitatea, este unul din cele mai realiste romane ale pămîntului.) Expunînd aici aceste idei, voi fi poate bănuit de tradiționalism, ori și mai rău, de dogmatism ! Interesant e faptul că în clipa de față sînt suspectați facil tocmai acei scriitori care luptă pentru purificarea unor idei compromise prin proastă întrebuințare, nu cei care se pierd în formalismul cel mai comod, abuzînd atît de încrederea generală în ceea ce e „nou", cît și de neîncrederea pe care o trezesc la destui azi, pe nedrept, cuvinte ca „realitate", „analiză socială", „mesaj" și așa mai departe. Eroarea e de a nu vedea că cel mai bun complice al dogmatismului e formalismul, joaca cu frumosul, arta de cenaclu și cabinet. Din fericire, există cititorul, al cărui vot, oricît de disprețuit, e definitiv.

Î. — Cum vă explicați succesul unor romane ca *Prinicepele, Cunoaștere de noapte, Intrusul, Martorii, F.* ?

R : — Aceste romane, toate foarte interesante, s-au bucurat de multă atenție din partea criticii, și despre unele s-a spus pe drept că sînt cele mai bune ale anilor de apariție etc. Pentru că sînt puține, ele suferă pe de o parte de o dilatare uneori foarte grandilocventă, critica văzînd în ele geniul pur

55412

LICEUL „GHEORGHE LAZĂR" BIBLIOTECA BUCUREȘTI

(cum în unele cazuri s-a şi afirmat), dar pe de altă parte li se cere să înfăţişeze singure ceea ce ar fi firesc să înfăţişeze o sumă de opere monumentale de vreo zece ori mai mare. Succesul se explică, deci, şi prin calitatea intrinsecă, dar, într-un fel, şi prin foamea de operă (e o situaţie obiectivă, şi, observînd-o, sper că nu jignesc pe nimeni). Într-un fel, supralicităm, pentru că nu avem destule romane : sîntem pe de o parte mai exigenţi, pe de altă parte mai entuziaşti decît trebuie. La urma urmei, un roman e un roman ; îi putem cere să fie excelent, dar n-are sens să încercăm să descoperim în el profunzimea Mahabharatei. Cînd vom avea destule romane, vom putea aşeza la locul lor pe cele pe care le-am exagerat, vom putea revalorifica pe cele pe care le-am neglijat. Complexul moral-psihologic al romancierului român e mult mai incomod, de-a dreptul dramatic uneori, în comparaţie cu cel al poetului ; şi prozatorului, toţi ceilalţi intelectuali, şi în primul rînd criticii, trebuie să-i acorde o asistenţă intelectuală şi morală. Căci sarcina şi condiţia romancierului român e azi cu totul deosebită, solicitînd şi mistuind pe autor (vreau să spun pe autorul serios) mai mult decît pe oricare alt literat.

S-ar părea că romanul redevine în România, după o lungă perioadă de siccitate, genul național.

Nu ne putem decît bucura, într-o cultură în care tradiția romanescă, și întreaga tradiție a prozei (în sensul modern al cuvîntului), e încă atît de scurtă. Ne îngrijorăm de aceea destul de puțin de inexactitățile și bizareriile, uneori flagrante, ce stăpînesc conștiința literară, dînd o înfățișare cam ciudată unor genuri dintre cele mai definite. Un caz de proporții e chiar proza. Se scrie relativ puțină proză adevărată, mai cu seamă față de enormitățile analitice ce o însoțesc. Cum însă ne aflăm într-un moment de „preluare a ștafetei", cînd, numeric, scriitorii tineri apar sub forma masei, trecerea de la o perspectivă tradițională la una nouă trebuie privită cu multă gravitate, și sînt indispensabile anumite precizări.

În speță, e vorba de roman.

Am avut întotdeauna mulți prozatori. Am avut și avem puțin roman. Istoricește, lucrul se explică. Romanul e un gen orășenesc, condiționat de apariția unor aglomerări umane organizate și diferențiate, în care să se poată constitui o anumită colectivitate de cititori cu reflexe psihice formate și înrudite. Nu natura de romancier îi lipsea, de pildă, lui Filimon, ci cadrul în care s-o exprime. În vremea lui, burghezia românească abia se alcătuia. Îi lipseau lui Filimon publicul de roman, ca și mijloacele de difuzare modernă, în momentul în care Dickens practica romanul în chipul cel mai firesc, într-o cultură cu tradiție burgheză (de la „burg") de două secole și mai bine. Pentru că în România burghezia s-a format tîrziu (nepierzîndu-și, de fapt, niciodată legăturile cu lumea agricolă, și adoptînd rareori o conștiință exclusiv orășenească), era

natural ca romanul în toată puterea cuvîntului să apară la noi abia între cele două războaie.

Cantitativ vorbind, față de volumul folclorului, ori al liricii, romanul e la noi aproape inexistent. Dacă luăm numai romanele de semnificație, rămînem cu și mai puțin. În clipa de față concentrarea orășenească și societatea tehnică favorizează proliferarea romanului și genul se va consolida la noi abia acum. Ceea ce pînă după primul război mondial s-a exprimat la noi în poezie, în legendă populară, în anecdotă, în vodevil, după întărirea statului modern și întemeierea lui pe ideea și realitatea orașului mare nu se mai poate exprima decît prin roman.

În condițiile acestea, iată că apar teoriile conform cărora formula romanului este infinită.

Critica literară elogiază ba pe autorul de roman zis „tradițional" (acest termen neplăcut, uneori folosit cu o nuanță de-a dreptul jignitoare, nu ascunde, în fond, decît niște elemente constitutive, firești, ce nu se explică prin tradiție, ci prin natura specifică a lucrării : acestea sînt subiectul, epica, eurile, construcția ; niște „vechituri", se înțelege, dar în afara cărora romanul nu poate exista), lăudîndu-i curajul (?) de a nu abandona tiparele verificate ; ba, dimpotrivă, pe autorul de roman zis „modern" (aici posibilitățile sînt infinite : fie că e vorba de o proză ambiguă și obscură, concepută în două-trei bucăți fără relație între ele, fie că e vorba de un eseu ori de un sistem pseudofilozofic, fie că e vorba de un lung poem în proză, în care autorul își povestește coșmarele, ori de un mic voiaj în lumea copilăriei rurale, fără subiect și tensiune epică), în specia romanului „modern" putînd încăpea, în numele modernității (una din cele mai mari himere ale conveniței critice de azi), compozițiile cele mai neașteptate.

Să fim serioși. Formula romanului nu este infinită. Dimpotrivă. Tendința de a face din roman o lucrare capabilă a scăpa oricărei definiții e o distrugere a romanului. Dacă nu mai știm ce numim roman, atunci numele nu mai are nici un rost. Cine se intitulează romancier nu se poate sustrage de la obligațiile speciei decît în cazul în care nu caută nici o legitimare ca romancier autentic și nu dorește decît să dinamiteze conștiința literară printr-o scamatorie intelectuală. Romancier nu se poate numi decît cel ce-și asumă onest regu-

lile speciei, rămînîndu-i, firește, deschisă calea de a îmbogăți și lărgi specia dinăuntru.

Însă toate acestea sînt evidențe și discuția e oțioasă. Știm cu toții ce e un roman, și procedeele de verificare sînt dintre cele mai simple. Există dealtfel, între ele, unul infailibil. Acela al publicului. Ficțiunea în proză, cu caractere, intrigă, desfășurare, deznodămînt etc., etc., ce poate fixa atenția cîtorva zeci de mii de oameni, „popularizînd" un aspect esențial și semnificativ al realității interioare ori exterioare, e un roman. Chestiunea realizării estetice e posterioară, și ea se pune în interiorul limitelor de specie. Există, desigur, romane reușite și nereușite. Însă toate decurg de la cîteva principii necesare, mereu aceleași. Rămîne esteților aprecierea calității, și timpului — confirmarea acestei aprecieri. Romanului ca atare îi e proprie lectura publică (cei mai mari romancieri ai lumii, cei mai adînci și mai fini, au fost întotdeauna niște ași ai vînzării de carte). Ceea ce publicul refuză ori e un roman avortat, ori e altceva decît un roman.

Dacă romanul e genul realității și al realismului (însă numai al unui realism de semnificație și din unghiul autorului — ne gîndim la un autor de perfectă sinceritate, conștient și responsabil de spațiul și istoria în care se integrează, nu la un creator de lumi false ori la un politician al literelor), atunci îi este proprie construcția (nu desfășurarea liniară), epica (nu narațiunea pură), îi sînt proprii eurile (nu caricaturile, schemele, „tipurile" preconizate de realismul dogmatic ori fantoșele rezultate din excesul de intelectualism), îi sînt proprii atitudinea, conștiința, responsabilitatea, morala, cu un cuvînt fondul sufletesc organizat într-o comunicare. Toate aceste obligații sînt destule pentru ca romanul să nu poată arăta oricum.

Totul e, însă, o problemă de onestitate scriitoricească. Autorul care nu se rușinează să scrie pentru epocă (pe care s-o reproducă moral și sincer) și pentru oamenii acestei epoci, care nu-și respinge propria autenticitate, care acceptă responsabilitatea colosală a problemelor zilei (lucru pentru care trebuie nu numai înzestrare, ci chiar curaj, forță, încredere în sine și în propria misiune creatoare), care nu „fuge în frumos", nu mai are nevoie să-și spună singur romancier ca să fie recunoscut ca atare, și audiența îl confirmă cu prisosință. Compozițiile dificile și bizare, reclamîndu-se de la experimen-

talismul cu orice preţ, ori de la intelectualismul cu orice preţ, se pot numi oricum. Autenticitatea lor, ori lipsa ei, e cea care are însemnătate.

Ce ni se va reproşa după expunerea acestor idei atît de „bătrîneşti" ? Că închidem, tocmai noi, uşa către modernizare, reducînd formula romanului la un catehism ? Dar ca să reduci, ori ca să dezvolţi, trebuie întîi să ai ce. Romanul românesc e admirabil, dar... în bună parte încă lipseşte. Avem multe povestiri frumoase, de cîte două sute de pagini ori mai mult. Prin apartenenţa lor la tradiţia rurală, anacronică şi specific antiromanescă, ele nu se pot numi cu adevărat romane, oricît ar dori autorii lor. Avem multe compoziţii intelectuale, uneori de un sufocant snobism. Criteriul lecturii le descalifică dintr-o dată. Ceea ce ne trebuie e un roman adevărat : modern prin esenţă, nu prin aparenţa abracadabrantă, substanţial ca idei şi probleme, răspunzînd frămîntărilor actuale, reproducînd evenimentele societăţii româneşti din ultimii treizeci de ani, creînd un real centru de atenţie pentru publicul larg, public ce nu e nici atît de inferior în formaţie, nici atît de vulgar în gusturi — cum afirmă scriitorii ce s-au străduit zadarnic să-l cîştige. Abia avînd un roman adevărat (ce se exprimă şi cantitativ, şi în timp — vezi cazul romanului franţuzesc, care se poate autodistruge, dacă aşa îi place, căci nimeni nu-i mai poate pune la îndoială existenţa, exprimată în sute de ani şi în mii de volume şi pagini), poţi să-ţi permiţi să-l pulverizezi şi să-l transformi în contrariul său, în numele cutărei ori cutărei teorii... Dealtfel, pînă la modernizările extreme, de concepţie, destui din romancierii noştri ar trebui să-şi modernizeze... gramatica, ca să nu mai vorbim de cunoştinţele generale despre viaţă.

Apoi, autentica modernizare, ca teme şi mai ales ca punct de vedere, o constituie citadinizarea. Semnificativ e cazul lui Marin Preda, care, după ce a dat ultima imagine posibilă a universului ţărănesc, a trecut la studierea zonei urbane, înţelegînd să fie consecvent în scris cu condiţia sa actuală de orăşean, altfel decît confraţii ce sînt bucureşteni de douăzeci de ani şi mai bine, dar scriu tot despre cei zece ani de copilărie sătească ce nu interesează un public de oraş, şi nici măcar unul de sat.

Cît despre marile contraargumente „intelectuale" (Virginia Woolf, Joyce, Faulkner, Robbe-Grillet etc.), nu putem decît să deplîngem acest snobism cam sărac în puncte cardinale, arătînd totodată că e asociat cu extrema ignoranţă. Experimentalismul extrem a existat în roman înainte de război, fără ca, nici atunci, toată lumea să se simtă obligată să-l urmeze (Thomas Mann, de pildă, e, în cele mai multe romane, de un „clasicism" bătător la ochi). Azi, în experimentul rezumat ca o compoziţie neaşteptată şi absurdă nu mai are încredere nimeni. Toţi scriitorii serioşi încearcă modernizarea şi experimentul „pe dinăuntru". E, fără îndoială, mai puţin comod.

Personal, cred în modernizarea prozei şi lărgirea formulei romanului întîi prin abordarea adevăratelor teme şi instaurarea unei atmosfere de francheţe. Dublarea acestor realizări de un bun „profesionism" (doresc scriitori cu ştiinţă de carte), mi se pare iar esenţială. Aceste schimbări sînt suficient de mari, şi suficient de dificile, ca să ne oprim deocamdată la ele. După aceea vom vedea ce e de făcut.

Cronica
12 decembrie 1970

PENTRU UN ADEVĂR CUNOSCUT

Acum cîtăva vreme, niște intervenții recente ale lui Marin Preda, în *Luceafărul,* au confirmat un adevăr pe care de fapt îl cunoaștem cu toții, dar pe care mai nimeni nu-l exprimă literar : acela că țărănimea în datele tradiționale dispare, sau mai bine zis se împarte în două subspecii cu destine diferite și inedite — o specie e cea care continuă munca agricolă, însă în condițiile marilor unități agricole socialiste, mecanizate, deci căpătînd tot mai mult un statut de muncitor agricol ori de specialist agricol, oricum de salariat ; cealaltă specie e cea care afluează spre oraș și își schimbă meseria, începînd de regulă cu munci necalificate pe șantiere. (Dintre autorii preocupați de destinul țărănimii, singurul care surprinde în proză această odisee de la sat la oraș e Marin Preda.)

Că o anumită clasă — în speță țărănimea — își schimbă destinul, și prin urmare și locul în societate, iată un lucru firesc. Dealtfel, acest proces, azi masiv și izbitor la vedere, nu e chiar atît de nou. Ceea ce ne interesează pe noi este dacă acest proces și-a căpătat reproducerea în literatură.

Trebuie, oare, să mai afirmăm realismul fatal și obligatoriu al romanului ? Romanul, prin firea lui, e genul realității, al existenței autentice, al societății imediate, al omului modelat de mediul în care trăiește. Toate revitalizările tehnice ale prozei din ultima jumătate de veac au dus, desigur, romanul înainte. Însă toate încercările de a separa total și definitiv romanul de viața amplă s-au soldat pînă la urmă cu un eșec. Ar fi fost ca și cum în spațiul larg al unei grădini n-am fi dorit să cultivăm decît o unică, delicată floare. Spațiul românesc e larg, el reclamă cu necesitate o vegetație abundentă. Romanul de analiză, de introspecție, romanul-confesiune,

romanul-jurnal au fost folosite uneori ca argumente combătînd teoria „sociabilității" romanului. Trebuie, însă, să recunoaștem că toate aceste specii, citate mai sus, sînt, oricît de mare le-ar fi subiectivitatea, reflexe indirecte nu mai puțin certe ale unui mediu, și, de fapt, eventuala lor „solitudine" e semnificativă numai ca efect și contrast al colectivității. Romanul steril, fără fapte și fără oameni, mai poate fi imaginat într-o oarecare măsură în societăți în care, printr-un miracol istorico-geografic, nu s-a întîmplat de multă vreme nimic zguduitor ; asemenea situații favorizează formalismul, eseismul, genurile comerciale, ori cine știe ce șarade intelectuale. Dar și în asemenea situații continuă să existe, ca o supapă de siguranță, viața curentă, cu dramele ei, familia, copilăria, adolescența, formația, iubirea, marile sentimente, sănătoasele cicluri ale neschimbatului destin.

Dacă imaginăm însă o țară atît de complexă, de dramatică și chiar de contradictorie cum este România, cu o societate atît de diferențiată, de dinamică și de multiformă, ne dăm seama că proza românească — și, firește, specia de excelență, romanul — are o deosebită datorie față de cadrul în care se manifestă. În România, tradiția și inovația se întîlnesc la fiecare pas. Datele străvechi, folclorice, primitive chiar, dialoghează cu aspecte de ultimă oră. Comunități arhaice, desprinse parcă din imuabilitatea basmului, alternează cu spații electrice și explozive, în care dezvoltarea se produce cu viteza maximă. Istoria și geografia noastră ajută această diversitate. Frumusețea clasică — ciobani și plaiuri — coexistă cu geometria brutală a orașelor recente. Lemnul secular se învecinează cu aliajul ultramodern. Pentru un scriitor, o țară atît de puțin „nivelată", atît de puțin „plată", e un noroc rar. Dar diversitatea vieții înconjurătoare nu-și are deocamdată contraponderea în proză. Se poate spune, dimpotrivă, că, față de intricația existenței, romanul românesc de azi e surprinzător de „omogen", de egal în formulă. Vom începe cu exemplul romanului agrar, specie tradițională și de rigoare într-o țară cu mare trecut rural.

Am avut și după război, într-o societate în plin avînt de industrializare, mai multe romane agrare decît orășenești. Faptul se poate explica și printr-o anume forță a inerției. Ceea ce e, însă, izbitor nu e faptul că proporția prozei agrare față de cea orășenească nu corespunde de fel realității sociale și

economice, ci faptul că această proză agrară e în prezent o incompletă şi uneori de-a dreptul inexactă imagine a zonei agricole, inexactă mai cu seamă din punctul de vedere al transformărilor şi mutaţiilor, concrete şi psihice, ce s-au operat în ţărănimea tradiţională. Practic, ni se oferă romane agrare terminate acum un an ori doi, care sînt situate însă în sate de ficţiune, de acum treizeci de ani (epocă la care, uneori, autorul în chestiune împlinea abia cîteva primăveri), şi a căror acţiune nu spune nimic specific despre destinul clasei pe care o iau ca model, la urma urmei putînd foarte bine să se situeze nu în anii patruzeci, ci chiar în anii treizeci ori douăzeci. Ele sînt, în cîte trei sute de pagini, mai puţin semnificative pentru realitatea satului de azi decît nuvelele telegrafice ale lui N. Velea. Apreciind franc proza bucolică de azi, trebuie să recunoaştem că, scrisă cu mai mult ori mai puţin talent, nu reproduce decît foarte aproximativ viaţa ţărănimii. Marea excepţie a exactităţii şi probităţii, izvorîtă dintr-o perfectă morală scriitoricească, este cea a lui Marin Preda, şi e curios că exemplul său nu e urmat. Nuvelele şi schiţele „magice", cu ciudate rituri cîmpeneşti, scenele animaliere, aventurile erotice cu haiduci, ori romanţele în sate stilizate, „estetice", constituind, cum supraliciteză critica de azi, un „expresionism ţărănesc", au din păcate prea puţine puncte comune cu adevărul clipei de azi, şi e explicabilă greoaia difuzare a unor cărţi a căror veridicitate informativă e minimă.

Dintre romanele agrare obiective, care au, adică, un scrupul autentic al faptelor, relaţiilor, conjuncturilor, speciilor umane, cele mai multe se situează ca acţiune acum un deceniu, două, trei. Faptul nu e criticabil în sine. Însă, cînd nu ai, pe de altă parte, o abundentă literatură a zilei de azi, cum poţi canaliza interesul cititorului spre evenimente ce s-au consumat ? Publicul orăşean formează majoritatea „forţei lectoare" româneşti. El cere cărţi care să cuprindă problemele lui de azi. I se dau cărţi cu problemele ţărănimii de acum două-trei, ori mai multe, decenii. E de mirare că publicul se orientează, în acest caz, spre cartea tradusă ?

E bizară conştiinţa literară a autorilor unor asemenea cărţi. Ei trăiesc fizic şi mental, de două-trei decenii, în Bucureşti ori în alt mare oraş centru de cultură, duc o viaţă de orăşeni, perfect integrată cadrului modern, au datorii, drepturi, acţiuni, atitudini, reflexe ale zilei de azi, voiajează în

străinătate, sînt în contact cu mulţi oameni, dintre care şi mai mulţi tineri, de extracţie citadină. Faţă de acest mediu în care trăiesc, care-i animă, îi preocupă, îi determină, e curios cum nu simt nici o datorie morală, dacă nu un interes de tip creator ! A trăi conştient într-un spaţiu complex, nou, viu, dar a-l nega şi a-l respinge în scris în favoarea unuia ce a devenit istoric, şi de care artistul în chestiune s-a despărţit la o vîrstă fragedă, conservînd amintiri şovăitoare, iată un paradox ce ni se pare de neînţeles.

Situaţia e flagrantă azi, cînd ţărănimea s-a integrat vieţii şi muncii colective, iar o parte din ea a optat pentru viaţa în oraş. Singurul scriitor care descrie satul şi oraşul cu detaşare şi egală obiectivitate, într-un efort de sistematizare a societăţii româneşti de azi, este, dintre scriitorii de origine rurală, tot Marin Preda. E însă firesc ca fenomene de o asemenea amploare să găsească loc în opera unui singur scriitor, fie acela cu totul remarcabil ? Conştiinţa literară de azi ar trebui să corespundă anilor '70, nu anilor '30. Dacă, îndată după abandonarea esteticii dogmatice, dezorientarea unor artişti traumatizaţi de canon a dus în mod mai mult sau mai puţin firesc la forme şi atitudini vechi, antebelice, azi aşa ceva nu mai e nici explicabil, nici admisibil. Nu e normal ca un scriitor trăitor în ziua de azi în Bucureşti să fie, din punctul de vedere al conştiinţei, un anacronic, un întîrziat faţă de specii moderne curente, cum sînt inginerul, tehnicianul, muncitorul, funcţionarul, medicul, intelectualul etc.

Dar această discrepanţă între substanţa romanului actual şi substanţa vieţii actuale nu se remarcă doar în domeniul ficţiunii rurale.

Deocamdată, romanul orăşenesc e slab reprezentat. Ispita temei „istorice" e şi aici mare. Cum însă tradiţia romanului orăşenesc e în genere mai scurtă, şi în literatura română oraşul ca temă şi cadru a apărut mult mai tîrziu decît plaiul şi holda, se poate accepta mai uşor un roman situat în Bucureştii anilor '30 decît într-un sat al aceleiaşi epoci. Dealtfel, evenimentele ultimilor treizeci de ani au avut o rezonanţă mai mare în zona urbană decît în cea rurală. Marile şocuri şi transformări, fizice şi psihice, ale ultimilor treizeci de ani încep abia azi să apară în romanul orăşenesc, dintr-o perspectivă scriitoricească degrevată de poncife, evitînd schema. Se întîmplă însă alt fenomen : teme foarte grave, evenimente ample

și importante, procese istorice, reclamînd toate un roman „etic", sînt incomplet figurate și semnificate, ori sînt chiar compromise, în cărți în care primează eseismul și „scriitura". Se alege un fragment real și semnificativ, care însă, în loc să-și păstreze adîncimea istorică și filozofică, păleşte treptat de-a lungul cărții, sufocat de un intelectualism ce pînă la urmă dizolvă toată atitudinea critică a autorului, și nu se mai înțelege defel ce poziție ia autorul față de elementele descrise, cu care se identifică, pe care le respinge, ce demască, ce propune. Au apărut, astfel, romane pseudointelectuale și similicitadine, uneori plicticoase pînă dincolo de închipuire, mai cu seamă că aici — spre deosebire de romanul agrar — scrupulul modernității e mai mare și orice scamatorie stilistică franțuzească e preluată cu religiozitate. False romane citadine și intelectuale, întîi pentru că plictisesc. Adevăratul roman orășenesc, destinat unor mase largi cu o reală instrucție intelectuală, este, prin definiție, captivant, centru de atenție, subiect de dezbatere, comunicație reciprocă între scriitori și cititori. Majorității scriitorilor „intelectualiști" de azi îi lipseşte talentul lumii concrete, și opera lor apare schematică și demonstrativă. Adevăratul roman de idei înseamnă o figurație intelectuală cu ajutorul personajelor, mediilor, faptelor, realităților. Dacă ideile nu sînt încarnate, dacă nu sînt adîncite în euri, și dacă scriitorul nu optează pentru unele în detrimentul altora, căpătăm un roman suspendat, desprins din timp, descărnat, contemporan cu nimic și cu nimeni.

Cu ocazia aceasta am vrea să atragem atenția asupra ușurinței cu care destui critici și destui autori descoperă în cutare ori cutare operă calitatea „etică". Nu e etică literatura nedeclarată, netranșată ca atare, și nu se poate institui ca judecător un autor care pînă la urmă conciliază elemente de neîmpăcat. Găsim în cîte-o carte un personaj care a comis o gravă nedreptate, aproape o crimă, favorizat de anume împrejurări, de cutare moment. Așteptăm, și ni se și anunță, o viguroasă demascare. Și deodată persecutorul și persecutatul se întîlnesc, își dau mîna în mod bizar, iar autorul se pierde în filozofări obositoare asupra caracterului „obiectiv" al evenimentelor, motiv pentru care, pînă la urmă, toți sînt scoși din cauză și orice exces personal e justificat ca parte a unui întreg moment. E aceasta cea mai bună cale de a da o lecție de etică ? Ce înțelege un cititor dintr-o asemenea atitudine a

autorului ? Decît o asemenea carte, sofisticată, sterilă, pretins etică şi politică, sînt preferabile onestele romane pe subiecte eterne.

Subiecte eterne, da, dar nici cu acestea nu ne putem lăuda prea des. Viaţa unei societăţi e alcătuită atît din ce e curent, cît şi din ce e excepţional. Ciclul uman e format din naştere, copilărie, adolescenţă, criză erotică, formaţie, maturitate, familie, procreaţie, declin, bătrîneţe, moarte. Fiecare se exprimă în miile de posibilităţi ale diversului mediu social, în cascada de inedit a existenţei cotidiene, colorată altfel clipă de clipă, de oameni unici şi irepetabili. Aici rezidă multitudinea inepuizabilă a subiectelor prozei dintotdeauna. Aici rezidă şi subiectele prozei româneşti.

Foarte adevărat în teorie, dar practica ne dezminte încă o dată. Nu avem romane ale formaţiei. Unde e istoria unui tînăr din ziua de azi, din copilărie pînă la maturitate ? La urma urmei, *Bildungsromanul* e un gen comod şi democratic, şi oricine îl poate practica, referindu-se pur şi simplu la propria sa biografie. Totuşi, specia aceasta nu se constituie. Romane ale vieţii de familie iar nu avem. Deşi familia e una din cele mai formidabile cutii de rezonanţă ale societăţii, totuşi prozatorul român o ocoleşte (ceea ce nu făcea în perioada interbelică !). Dar ce găsim, de fapt, într-un roman de azi, oricare ar fi el ? O iubire ? Nu. Un divorţ ? Nu. O criză de creştere ? Nu. O descoperire a universului ? Nu. O dramă morală ? Nu. O uzină ? Nu. O călătorie ? Nu. O dezamăgire ? Nu. O şcoală ? Nu. O facultate ? Nu. O prietenie ? Nu. Atunci, ce ?

Această descărnare trebuie să ne dea serios de gîndit, căci publicul e uşor de pierdut, greu de recîştigat, şi el nu se simte obligat să se îndrepte spontan spre cartea românească, cînd are experienţa de a nu se regăsi în ea. Aceasta mai cu seamă în condiţiile admirabilului efort editorial al ultimilor ani. S-a tradus imens (şi foarte multe lucruri bune), s-a editat multă literatură română clasică, ceea ce face foarte uşor ca romanul „necompetitiv" să cadă la fund. Ca să nu mai punem la socoteală lectura într-o altă limbă, de care sînt capabili, prin sporita instrucţie intelectuală, tot mai mulţi cititori.

Primul îndemn ce trebuie dat autorului e, de fapt, îndemnul sincerităţii. Să avem curajul să ne reproducem propria existenţă, aşa cum e, să modelăm în cărţi viaţa cum am cu-

noscut-o. Scriitorul nu trebuie să cultive ambiții intelectuale pentru care nu are acoperire. Nici să se lase ispitit de modèle străine, cu valoare exclusiv exterioară. Nici să-și refuze, din comoditate, subiectele zise „dificile" și „delicate". Nici să dispreţuiască timpul prezent, cufundîndu-se în nostalgia a ceea ce nici măcar nu a cunoscut prea bine. Nici să-și refuze propriile opinii, nici să ignore publicul.

Sinceritatea e în fond chezășia contemporaneității. Fără ea ficțiunea e exterioară și neantrenantă, iar romanul devine demonstrație, pretext retoric, povestire folclorică, colaj de cuvinte, orice, numai roman adevărat nu. Avem poezie bună, avem eseu interesant, se conturează o generație de tineri dramaturgi. Cît despre roman, dacă îl figurăm pe o linie dreaptă, găsim la extrema stîngă romanul „agrar", la cea dreaptă romanul „intelectualist". Centrul ne lipsește. Onesta soluție terță, sănătoasa cale de mijloc, corespunzînd tocmai cu interesul și aspirația a mii de oameni, pare cel mai greu de găsit. În loc să facem ce e firesc, ne pierdem în întreprinderi riscate și dificile. Dar cititorul ? El în ce se regăsește, încotro se îndreaptă, de la ce sursă spirituală se adapă ?

Mulți romancieri nu cunosc încă misiunea romancierului. Din scrupulul originalității, ei exclud tocmai miezul romanului : „popularitatea".

Viața românească,
iulie 1970

APOLOGIA PERSOANEI ÎNTÎI

Cînd am publicat un roman la persoana întîi, o mulțime de opinii, spuse și scrise, m-au identificat strîns cu eroul romanului. Tot ceea ce trăia eroul în regimul pronumelui „eu" era socotit fapt concret al vieții mele, după cum toate detaliile celelalte, adăugate personajului prin procesul firesc de invenție treptată, pe care îl cere scrierea unui roman amplu, erau asociate cu mine și cu viața mea obiectivă. Faptul acesta, la care, la urma urmei, trebuia să mă aștept, m-a făcut să mă gîndesc cu mai multă seriozitate la persoana întîi și la resorturile psihologice pe care le apasă ea — în autor, în critic, în cititor. Identificarea, oricît de depărtată, a autorului cu opera este fatală, desigur. Întîlnindu-mă ulterior cu unii cititori ai mei dotați cu o gîndire mai romantică, am fost întrebat dacă într-adevăr am locuit în strada cutare, ori am cunoscut pe cineva în strada cutare (descrise în legătură cu eroul meu), dacă într-adevăr familia eroului este familia mea etc., etc. Mai interesant mi se pare că unii critici — altfel foarte pătrunzători — nu au fost nici ei capabili să detașeze eroul de mine, ba chiar nu s-au gîndit că ar fi cazul să încerce așa ceva, fie și numai din obiectivitate critică ! Mai mult chiar : unii critici au făcut analize greșite ori chiar nedrepte, involuntar și inconștient, poate, pentru că mă cunoșteau personal, și vedeau personajele și epica prin imaginea mea familiară, aceea pe care le-o dădeam în mod obișnuit în întîlnirile noastre amicale, nededicate strict intelectului. Pe coperta romanului *Dulce ca mierea e glonțul patriei* încadrasem o fotografie a mea în uniformă — detaliu care a fost folosit ca argument hotărîtor în ecuația autor = erou. Asemenea copilării, la oameni siguri de infailibilitatea judecății lor, m-au făcut să

mă gîndesc dacă nu cumva persoana întîi e aceea care dă loc confuziei. E un fenomen la care, de vreun an încoace, am fost deosebit de atent. Unele din concluziile mele sînt substanța articolului de azi.

Ceea ce se impune ca o bizară realitate la o literatură a unui popor meridional și „cald" este, după mine, raritatea relativă a persoanei întîi în epica românească, raritate încă și mai mare după ultimul război. Pentru cum sîntem noi, românii, și pentru viața esențial autentică la care ne-a silit istoria, pentru trăirile noastre, întotdeauna dramatice și nemediate, pentru caracterul nostru spontan, pentru viteza și adîncimea reacțiilor noastre, persoana întîi, în proză, mi se pare a fi una din formele cele mai fericite. Totuși, la noi, de cînd avem proză cultă, adică de nu prea multă vreme, și de cînd în cadrul acestei proze s-a detașat un corp de operă (destul de mic) care să merite atributele „valorii", folosirea persoanei întîi a fost destul de restrînsă. În prima fază a acestei proze culte, raritatea folosirii persoanei întîi este oarecum logică. E firesc, la urma urmei, ca, în această epocă, preponderența agriculturii în societatea românească să impună o mentalitate „bucolică" mai mult sau mai puțin generală, cu o literatură baladescă și mitică, excelînd în narațiuni netede, în „povești", adesea avînd de-a dreptul o înfățișare de folclor transcris. Cu toată filozofia implicită, proprie atît folclorului cît și literaturii bucolice (a cărei tonalitate e adesea biblică, ori și mai veche, getică, păgînă — și într-un caz și în altul fondul intelectual e încorporat, ascuns, „purtat" de elemente epice), nu greșim prea mult dacă numim această fază o fază „vitală" a prozei noastre. Dezvoltarea statului românesc modern a permis apoi crearea și a unui alt fel de artist, a unui alt fel de public, deci și a unei alte situări a artistului în raport cu publicul și cu propria operă, a unei alte „proporții de implicare" în această operă. Prin europenizarea definitivă a conștiinței românești, degrevată de complexele otomane și fanariote, literatura avea șansa de a deveni „reflexivă", înlocuind expunerea prin analiză și atitudine. După opinia mea, așa cum se trece de la folclor la literatura cultă, adică de la anonim la personalitate de autor, la fel se mută accentul, în proză, de la persoana a treia la întîi. Persoana întîi, folosită nu numai în memorii ori în scrieri cu caracter strict autobiografic, ci în romane compacte, în mari ficțiuni sociale, mi se

pare un posibil semn de maturitate a prozei, un semn de bună „angajare" scriitoricească, un semn al responsabilității, al sincerității, al asumării, al trăirii evenimentelor personale și generale pînă la ultimele consecințe, și al reproducerii superioare. Din punct de vedere estetic, persoana întîi mi se pare, în ciuda aparențelor, o obligație la obiectivitate, în sensul că orice cititor cu o minimă experiență de viață înțelege imediat cînd un autor care „mărturisește" e sincer, și cînd nu este. Subiectivitatea nestăpînită bine poate avea, de aceea, la persoana întîi, efecte mult mai catastrofice decît la a treia. A scrie la persoana întîi e mai greu decît la a treia, pur și simplu pentru că trebuie, ca să zic așa, să „garantezi personal" pentru orice afirmație (în cazul specific al prozatorului român, este cu atît mai greu cu cît el are tendința de a recupera și „revanșa" în literatură orice complex al biografiei — de regulă, în scris, el e adesea ceea ce nu este ori nu a reușit încă să fie în viață —, psihic, fizic, estetic, social și așa mai departe). Din cauza acestei „garanții", chiar și a descrie o clanță de ușă e mult mai complicat decît la persoana a treia, căci ochii care o privesc nu mai sînt ochii indiferenți, anonimi, ai unui personaj, ci chiar ochii scriitorului. În fine, persoana întîi controlează, verifică, validează „experiența de viață" a autorului.

Este, firește, un pariu cu sine destul de greu de respectat. Nu mulți artiști, chiar dintre cei însemnați, sînt capabili de spovedanie, de penitență intelectuală, de umilită mărturisire, de automortificare. În proza românească, cele mai multe încercări la persoana întîi păcătuiesc tocmai prin caracterul lor *pro domo*, prin faptul că autorul caută să-și suplimenteze viața obiectivă în scris, să realizeze în artă ce nu a realizat în viață, ajungîndu-se uneori de-a dreptul la cazuri de arivism (intelectual, social, și chiar fizic !) pe hîrtie. Cîteodată lipsa de maturitate biologică explică aceste eșecuri. Autorii care se stăpînesc mai bine reușesc să aprecieze persoana întîi ca pe o formă remarcabilă de libertate spirituală, în ciuda caracterului ei constrictiv, rigorist, de care am vorbit mai sus.

Persoana întîi este persoana dăruirii către cititor, persoana comunicării și mărturisirii, persoana simpatiei și solidarității, persoana „socială" în sensul bun al cuvîntului. Voluptatea cea mare a dialogului cu cititorul necunoscut și visat este deplin satisfăcută de persoana întîi. După cum bogăția existenței, nuanța cea mai fină a celei mai simple trăiri se exprimă per-

fect în persoana întîi, care adună cel mai bine senzația, reprezentarea, amintirea, aspirația, în miezul cald și deschis, ca al unei flori coapte, al prozei sincere.

Dar unde e persoana întîi ?

Raritatea acestei forme (care nu este numai o formă gramaticală, ci și o atitudine, și o viziune, adevărată *Weltanschauung*) este evidentă azi în proza românească și constituie, după mine, unul din motivele pentru care publicul se orientează atît de lent către prozatorii mai noi. Citim zilnic noi prozatori, ori prozatori mai vechi de la care așteptăm înnoiri, și ceea ce nu găsim este acea autenticitate, acea asumare, acel caracter direct, percutant, electric, fără de care nu mai poate fi concepută proza modernă, într-o societate în mișcare și prefacere cum este cea românească.

Literatura îmbrăcată în haina protectoare a anonimatului, așa cum unele scoici nisipii nu se pot deosebi de fundul mării, are puține șanse de a „sparge gheața" între autor și public, tocmai azi, cînd publicul se dovedește mai avid ca niciodată de carte românească nouă și devorează literalmente acele cărți, foarte puține încă, în care se regăsește, și în care îl găsește, dăruit, sincer, pe autor. Din păcate, în majoritatea volumelor de proză care apar, autorii, chiar foarte tineri, nu se demască deloc, sînt foarte prudenți, foarte enigmatici, nu au nici măcar acea indiscreție, acea cutezanță a vîrstei, a biologiei, a sîngelui fierbinte. Citim cărți din care nu înțelegem defel cine e autorul, în sensul că el, ca persoană, nu apare absolut deloc — nu știm dacă e tînăr ori vîrstnic, nu înțelegem uneori dacă e bărbat ori femeie, nu ne putem face despre el, fizic și psihic, nici cel mai vag portret. O proză fără carne, aparent enigmatică, dar de fapt lipsită de orice secret, o proză fără căldură, fără radiație simpatetică, o proză care nu invită la citit.

Persoana întîi, stare foarte semnificativă a prozei, nu pare să preocupe nici pe critici. Poate că niște voci teoretice autorizate, reluînd această problemă în mod serios și sistematic, ar da de gîndit autorilor tineri.

România literară,
februarie 1972

REALISM ŞI AUTENTICITATE

Dintre dezbaterile teoretice purtate în literele româneşti în ultimul sfert de veac, cea dedicată realismului e fără îndoială, prin permanenţa ei, citabilă pe primul loc. Popularitatea subiectului a înregistrat urcări şi coborîri, dar lipsa totală a interesului nu s-a manifestat vreodată. Şi azi, după contestarea şi respingerea realismului simplist şi schematic (mai bine mai tîrziu decît niciodată), tema e reluată des, din unghiuri noi, de către alţi autori şi alte generaţii, şi nimic nu anunţă, dimpotrivă, vreo restricţie de circulaţie a termenului, cu toate problemele secundare ce se desprind în mod firesc din el.

Lucrul în sine nu e de mirare. Întîi pentru că realismul ţine de însăşi substanţa literaturii. Dacă acceptăm ideea că literatura e un mijloc de cunoaştere şi de înţelegere a realităţii, atunci nu mai e nevoie să mai legitimăm realismul prin nici un alt motiv ori raţionament. Realismul e nesfîrşit, ca însăşi literatura. El nu se capătă şi nu se pierde. El începe şi sfîrşeşte odată cu arta literară, şi nu poate fi constrîns nici în timp, nici în spaţiu. Tocmai încercările excesive de localizare şi temporalizare au constituit unul din sistemele prin care o calitate profundă şi intrinsecă a literaturii (spunem : *literatură* gîndindu-ne întotdeauna la literatura autentică, mare, durabilă, deci la *valoarea* literară) a fost transformată într-o reţetă care, ca orice reţetă, a produs confuzii şi traume dureroase, ale căror sechele persistă şi azi.

Acesta ar fi motivul general şi „filozofic" al interesului perseverent pentru realism. Nu-i poţi înstrăina literaturii, adevăratei literaturi, tocmai carnea din care e făcută. Al doilea motiv e acela că, după folosirea abuzivă şi pernicioasă a termenului, ceea ce a dus la distorsiuni, uneori triste, alteori hi-

lare, ale expresiei scrise, azi se poate, în fine, într-un moment de suficientă coacere a conștiinței literare, reduce exagerarea la proporțiile adevărului.

Realismul dogmatic și școlăresc, rod al unei estetici rigide, opace tocmai la adevărul intim, mișcător, unic și irepetabil al artei, pornea de la o idee preconceputǎ despre artă, ca și de la o idee preconceputǎ despre realitate. Realitatea, și de aci și arta, era considerată selectiv și limitativ. Erau „reale" numai anumite lucruri, sau anumite lucruri erau „mai reale" decît altele. Se constituia un model care era impus și artei, și realității. Astfel, se ajungea la situația paradoxală în care nu realitatea era aceea care inspira arta și era reprodusă în ea, ci arta părea că are misiunea să inspire realitatea, iar realitatea trebuia să se alinieze după artă. Alte elemente fundamentale ale fenomenului estetic, între care personalitatea creatorului și înfățișarea formală, erau relegate într-un plan secundar ori terțiar, în numele unui „mesaj" care, prin previzibilitatea și monotonia lui, își combătea propriul înțeles. Mesajul autorului către lector înseamnă, la urma urmei, comunicația unui om către alți oameni, cu partea ei nouă, personală și singulară, și nu se poate realiza prin depersonalizarea operei, prin nivelarea ei, într-un greșit înțeles proces de generalizare și tipizare (sarcină importantă și necesară a literaturii), care ajungea să tipizeze și să niveleze chiar pe creatori.

Însă, cum era firesc, aceste miopii nu puteau dura. Iar artiștii adevărați s-au impus ei dogmei, nu dogma le-a fost impusă lor. Reconsiderînd azi operele adevărate ce aparțin cronologic anilor esteticii scolastice, avem conștiința că autorii s-au exprimat din plin în ele, biruind, uneori în mod subtil, constrîngerile teoretice.

Învingerea dogmatismului, crearea unui climat de pluralitate a opiniei și orientării literare, însoțite de un efort de modernizare a conștiinței literare, toate acestea, începute în jurul anului 1960, au favorizat, între alte reacții, și o anume atitudine de estetism intransigent în critică și în creația originală. Am auzit declarații extreme și patetice de genul : „Nu ne interesează realitatea ! Nu ne interesează masele ! Creăm mai întîi pentru noi ! Nu urmărim decît frumosul !" Etc., etc. Climatul de dialog liber, de joc nestînjenit al ideilor și valorilor, consolidîndu-se tot mai mult — prin efortul întregii obști literare, pozițiile afective încep să cedeze loc nevoii de adevă-

rate atitudini și orientări, nevoii de doctrine literare constructive, nu de inconsistente opuneri la ceea ce a fost pînă ieri. Oricît de ispititoare ar fi „fuga în frumos", pe care scriitorul român, uneori mai tînăr, alteori mai puțin tînăr, o practică cu deosebită virtuozitate, el fiind prin definiție un talentat și un înzestrat, ea singură nu e de ajuns pentru a legitima opera literară, pentru a ne da convingerea că ne aflăm în prezența artei, care, cum se știe, a fost și rămîne o expresie morală, dedicată omului și existenței lui în univers.

Pentru a ne apropia însă mai bine de problemele realismului, trebuie să ne interesăm în mod preferențial de destinul prozei, genul prin excelență al reproducerii realității. Poezia și teatrul, mai puțin „mimice" decît proza, în primul caz datorită dilatării metaforice, împingînd uneori textul în ornamentalul pur, în al doilea caz datorită esențializării și simplificării specifice operei dramatice, au fost întotdeauna solicitate mai rar pentru a furniza criterii și principii de apreciere a realismului. Proza, gen prin definiție logic, transparent, „informativ", destinat audienței numeroase, este înainte de toate o comunicație (o „emisie") cu caracter complet și inteligibil, despre realitatea exterioară sau interioară, pe care o aprofundează sau o descoperă. Scriitorul („emitentul") comunică unei sume de sensibilități similare cu a sa și dintr-o poziție similară ori cel puțin comparabilă cu a „recipientului". Caracterul de „emisie", de comunicație al prozei este esențial. Dacă proza se supune acestui caracter, ea trebuie atunci să comunice, să emită — indiferent dacă sub forma întrebării ori a aserțiunii. După noi, realismul este morala prozei. (Înțelegem prin realism, firește, un realism reproducînd cu franchețe experiența integrală a scriitorului — spirituală și fizică —, comunicînd opinia integrală a acestuia, cu curaj și responsabilitate, cu conștiința că lectorului nu trebuie să i se ascundă nimic, că sinceritatea perfectă față de lector e garanția sincerității față de sine. Un realism al conștiinței, deci, prin care scriitorul e conștient și de faptul că e o voce a timpului său, de faptul că e o persoană publică, de o specială eficiență, și de faptul că acțiunea lui scrisă are un efect formator deosebit, și că scrisul său vizează la fel de mult viitorul pe cît vizează prezentul.) Istoria literaturii confirmă mereu un unic scop al actului de a citi : nu frumosul ne interesează în primul rînd,

ci conştiinţa ; frumosul închis în afara realului nu spune de fapt nimic, şi se uită dureros de repede.

De aceea, după noi, termeni ca „realism", „autenticitate", „sinceritate" sînt sinonimi. Proza, pentru a se realiza ca valoare, depinde de aceste calităţi. Numai pornind de la ele, putem discuta un creator sub aspectul identităţii estetice.

În clipa de faţă, înregistrăm peste tot în lume o confruntare între figurativ şi nonfigurativ. Sesizată pentru prima oară ca atare în plastică, ea se manifestă, de fapt, în toate celelalte arte (literatură, muzică, film etc.). Apariţia nonfigurativului a corespuns în mod limpede unei dorinţe (numai pînă la un punct legitimă) de a înlocui convenţia artistică tradiţională cu o alta, nouă şi opusă celei anterioare. Încercarea ni se pare eşuată din cauza radicalităţii ei. În fond, figuraţia nu este altceva decît *expresia.* Arta figurează, pentrucă exprimă. O nonfiguraţie, o nonexpresie ar însemna o non-artă. Lucrul e, oare, posibil ? Vechea convenţie a artei nu este, după noi, numai un fenomen istoric. Ea corespunde omului, şi îl reprezintă în totalitatea lui spaţială şi temporală. Cum omul a evoluat, fără însă să se transforme radical, cu atît mai puţin să devină propriul său contrariu, de ce ar trebui să se transforme pînă la opoziţie proiecţiile sale, fizice ori spirituale ? Ce sens, ce cîştig (estetic ori de alt tip) conţine înstrăinarea omului de artă, pînă la improprietate şi contradicţie, şi ce reconfortare morală şi sufletească mai poate oferi o artă în care omul (prin definiţie obiectul şi subiectul ei) nu se mai recunoaşte, nu se mai regăseşte ?

Am amestecat pînă acum, în aceste rînduri, mulţi termeni, multe concepte, multe probleme, mai abstracte ori mai concrete, ale artei literare de azi, cu riscul de a incomoda pe cititor şi de a crea o neplăcută impresie de diletantism teoretic. Dar convingerea noastră fermă este aceea că toate cele evocate mai sus se potrivesc şi se leagă, decurgînd una din alta şi îmbogăţindu-se una pe alta, aşa cum şi expresia curge din om şi îl îmbogăţeşte.

Admitem nonfigurativul (în orice artă) numai în măsura în care el lărgeşte cunoaşterea, în măsura în care stimulează sugestia şi aprofundează simbolul, în măsura în care aduce la suprafaţă fondurile latente, greu de perceput cu instrumentele obişnuite şi logice. Într-un cuvînt, admitem nonfigurativul numai în măsura în care... figurează ! (Dar artiştii nonfigu-

rativi cei mai de valoare figurează şi ei, adică exprimă şi comunică prin arta lor, cel mai adesea cu toată limpezimea ! Pe de altă parte, majoritatea celor mai afişat nonfigurative procedee se pot recunoaşte şi în arta zisă tradiţională, şi putem reconstitui cu secole în urmă un abundent nonfigurativism „avant la lettre" !) Invenţia sa formală ne preocupă în cel mai înalt grad, valoarea acestei invenţii nu o contestăm nici o clipă. Dar ni se pare obligatorie adîncirea acestei invenţii printr-un sens care, cum spuneam, să dea omului posibilitatea de a se regăsi în propria sa proiecţie.

Dar dacă orientarea nonfiguративă în literatură se dovedeşte uneori a fi o reacţie compensatorie (chiar cu aspect de resentiment) faţă de un moment de realism dogmatic ? Sau să ne întrebăm iarăşi, de pildă, de ce nu critică nimeni caracterul realist al literaturii americane (una din cele mai realiste literaturi din cîte există pe lume). De ce, oare, realismul acestor autori nu jeneză pe nimeni, în timp ce în cutare ori cutare cultură europeană realismul devine dintr-o dată suspect, caduc, odios ? Interesant efect : înlăturînd cu energie realismul tradiţional (caz tipic : noul roman francez), unele literaturi s-au rătăcit într-o cazuistică şi o birocraţie literară ale căror principale însuşiri sînt neînţelegerea şi plictiseala.

În proza românească, necesitatea unui adevărat realism (care să amplifice, să înnoiască, să modernizeze tradiţia) nu mai trebuie demonstrată. Chiar şi în clipa de faţă, după respingerea reţetelor literare, publicul românesc, plictisit de cărţile false ale anilor trecuţi, şi neatras de caligrafiile formale care nu-i dau soluţii la problemele contemporane, se decide cam încet în favoarea cărţii româneşti.

Ce vrea, în fond, să citească cititorul român ? În primul rînd nişte reproduceri exacte ale existenţei sale actuale. Vrea să se recunoască în pagina literară. E firesc. Apoi nişte intuiri corecte şi obiective ale istoriei imediate. Dintre marile evenimente care au cutremurat România acestui veac, oare cîte au fost descrise cum trebuie ? Şi, dacă unele din ele au fost descrise cum trebuie, sensul adînc a fost extras în întregime din aceste descrieri ? Răspunsul, oricît de dureros, e deocamdată negativ.

Ultimii treizeci de ani, cu deosebire, aşteaptă o intuire literară profundă, care, alături de cea istorică, să dea audienţei perspectiva superioară a prefacerilor şi mutaţiilor, realizate

ori încă în curs, pe plan fizic și mintal. E momentul unei proze de dimensiune națională. Fără să respingem nediscriminat proza pastelistă și intimă, nu putem crede că ea e suficientă pentru a satisface moralmente și esteticește un public în căutare de pagini care să-l oblige la gîndire profundă. Așadar, după opinia noastră, acele evenimente de care s-a abuzat printr-o viziune istorică săracă ori de-a dreptul greșită, sau care au fost compromise printr-o flagrantă carență estetică, trebuie reluate de la alt nivel.

Realismul, firește, se judecă nu numai după francheța scriitorului și după capacitatea lui de reproducere. Există un aspect al problemei pe care l-am numi „realismul temelor" Realistă se poate defini cu cugetul împăcat numai literatura care oferă o „sumă" a lumii din care izvorăște. Nici aici nu ne putem declara, deocamdată, cu totul mulțumiți. Tematic, proza românească e agrară și citadină, evocînd două părți simetrice ale societății românești, cu pondere egală în viața națiunii. Totuși, și azi ca și între cele două războaie, orașul (sediul consacrat al literaturii moderne și marele consumator de producție tipărită) e reprezentat zgîrcit și timid, avînd în ansamblu un loc de zece ori mai mic decît îl merită (față de literatura interbelică, tema orășenească se găsește azi chiar în regres, deși între timp orașul, ca prezență și însemnătate, nu a scăzut, ci dimpotrivă). De ce ? Nimeni nu poate oferi un răspuns plauzibil. Să fie o întîmplare ? Una nefericită, fără îndoială, și a cărei persistență ar trebui să ne îngrijoreze (să ne gîndim, mai ales, că garanția unei autentice literaturi cu idei și problematică e orașul, și că tema țărănească — nici ea, la urma urmei, adîncită definitiv — e foarte greu exportabilă, ceea ce explică, în parte, dificultatea impunerii motivelor românești pe scena europeană). Prin reechilibrarea temelor, proza românească ar căpăta, după noi, o nouă șansă de „autentificare".

În fine, o altă îmbogățire a realismului poate fi efectuată prin scoaterea lui dintr-o anumită provincialitate mintală, din păcate încă vizibilă în modul circumscris, imediat, fără individuare și semnificare, în care sînt folosite datele realității.

Afirmînd, în monumentala *Istorie...*, că „prozatorul român e îngust realist", G. Călinescu se referea tocmai la acest fenomen, închizîndu-l într-o singură formulă. Un anumit spirit universalist (pe care, după noi, tot citadinismul îl favorizează)

ar acoperi de înțeles și ar sculpta în adîncime datele cotidiene ale societății și istoriei românești, care nu trebuie apreciate doar pentru latura lor prea des pitorească și savuroasă. În ce privește stilul, un „precizionism" emancipat de toate convențiile „scriiturii frumoase" ar împinge mult înainte un ritm epic deseori împotmolit în scrupule „estetice".

Toate acestea, după noi, se pot realiza (și în parte au și început să se realizeze). Rezultatul nu poate fi decît benefic. Ar dispărea, în fine, pe această cale, din lipsa totală de argumente, toate falsele antinomii care au încă atîta trecere (că realismul ar fi opus frumosului, că ar fi opus modernității, că ar fi opus semnificației adînci, investigației psihice, inovației tehnice etc., etc.).

Posedînd asemenea opere, am putea, credem, să ne adresăm adevăratelor criterii de verificare ale realismului, ca și ale valorii literare : publicul și timpul.

Viața românească,
aprilie 1970

FUGA IN FRUMOS

Ideea de realism, rău înțeleasă pe vremea folosirii abuzive a termenului, e azi victima unor prejudecăți aproape la fel de grave, chiar dacă de sens contrar.

Folosesc, ca și pînă acum, termenul de realism cu următoarea semnificație : realismul este, mai mult decît o metodă și o atitudine, o morală a expresiei literare, fără de care, cel puțin în proză, literatura nu se poate autentifica. Autenticitatea, sinceritatea, capacitatea de a crea audiență, de a figura și semnifica, durata, însușirea de document și de conștiință a epocii, creația de situații și caractere originale și adîncite sînt date ce constituie realismul prozei. Nu e vorba, deci, nici de aplicarea riguroasă a unei tehnici anume, nici de limitarea fenomenului unic, irepetabil al vieții la vreo sacrosantă teorie. E vorba de o poziție morală și responsabilă a creatorului, care își recunoaște astfel nu numai îndatoririle și obligațiile față de timpul și specia din care face parte, ci și singulara capacitate de a le analiza, de a le reproduce, de a le aprecia și de a le transforma (după mine, realismul conferă artistului mult mai multă importanță și mult mai multă „putere" decît orice altă atitudine). Un asemenea realism nu poate fi măsurat decît de public și de timp. Definiția pe care am încercat să o dau, firește, imperfectă, nu e nici măcar originală, ea decurgînd din *mimesis* și din toate marile intuiții estetice, care nu s-au rușinat să descrie arta ca pe o reflectare și frumosul ca pe o imagine a realității.

Cum însă realismul are în clipa de față, în conștiința prea multor — după părerea noastră — artiști ori teoreticieni, un statut atît de echivoc, nu e de mirare că sînt puse la îndoială nu numai valorile sale teoretice, ci toate rezultantele sale, toate

efectele și detaliile, pînă la cele mai mărunte, în zelul hilar de a se crea o nouă formulă, care să fie orice, numai realistă nu. Chiar și prozatorii (și știm că proza e, prin excelență, genul realității) fac oneste eforturi pentru ca proza lor să nu mai semene a proză, de spaimă că vigilenta critică literară le-ar putea reproșa lipsa de modernitate. În această cursă între critici și scriitori, în care fiecare încearcă să fie cît mai „ultra", păgubiți cu adevărat nu sînt decît cititorii.

Pentru că realismul dogmatic exclude preocuparea stilistică (dar, cred eu, și pentru că mulți promotori ai acestui realism s-au dovedit cu timpul a fi niște foarte mediocri scriitori), s-a creat senzația că realismul este, în primul rînd, adversarul stilului și al tehnicii literare. Azi, multă lume concepe modernizarea literaturii ca o luptă *stil versus realism*. Și pentru că realismul e, orice s-ar zice, o reproducere rațională a realităților interioare și exterioare, de către un artist care știe ce vrea să exprime și care gîndește firesc și limpede, s-a ajuns la o concepere a stilului ca pură confuzie lingvistică, combătîndu-se prin el niște caractere ale realismului ce sînt de fapt ale întregii literaturi adevărate : logica, ordinea, lipsa de gratuitate. A apărut astfel, în literatura românească, o specie de prozatori care refuză să-și reproducă experiența publică ori intimă numai din scrupulul de a nu fi considerați realiști și care, în loc de probleme esențiale, oferă numai acea „fugă în frumos", care e de fapt o totală mistificare.

Citim, zilnic aproape, în toată presa literară și în suplimentele altor publicații, niște curioase poeme în proză, din care nu se înțelege nimic și care, datorită specialei mixturi lingvistice, transformînd textul într-un ecran mat de cuvinte, sînt perfect confundabile, în sensul că ne este imposibil să deducem din ele, oricît de multe am citi, cine anume sînt autorii. Paradoxal, dar adevărat, unul din efectele acestui efort de originalitate, care este suprasolicitarea stilului, e... nivelarea personalității autorilor (e locul să recunoaștem că un scriitor se ține minte nu prin pura aventură stilistică, ci prin teme, prin personaje, prin atitudini, prin sensul întregii sale comunicări). Cu ce rămînem însă din bucățile în chestiune ? Cu visuri, cu intimații vagi, cu aluzii, cu jocuri de cuvinte, cu stări și atmosfere, totul țesut strîns într-o plasă de termeni nereliefați de acțiune ori de dialog. Toate acestea nu se pot ține minte. Rămînem cu nimic, și avem, față de o asemenea

literatură, sentimentul că este o literatură despre nimic. Recent, de la producția de schițe de cîte cinci pagini mici, formula s-a dilatat la romane de cîte o sută de pagini mici, cu atît mai ilizibile acestea cu cît nici un fior epic nu ne poate face să învingem plictiseala primelor treizeci de pagini. Acest gen de literatură declară, în mod programatic, că exploatează fonduri dintre cele mai generoase (visul, de pildă, a fost de curînd anexat de către o grupare literară care anunță că va scoate din el la fel de mult cît a scos Freud), dar tocmai lipsa ei de fond este flagrantă. Dealtfel, asemenea autori sînt suspecți, pentru că, în modul cel mai evident, experiența lor fizică și intelectuală depășește paginile pe care le scriu : de ce, oare, nu au ei curajul și responsabilitatea de a se înfățișa așa cum sînt ? Teama de public ? Dar francheța nu ar face decît să le apropie publicul. Teama de critica literară ? Poate, dar nu e firesc ca un artist adevărat să nu se simtă în stare să dialogheze cu critica literară de pe poziții opuse, și, dacă e cazul, s-o scoată chiar prin exemplul artei sale dintr-o psihoză trecătoare (întreprinderea e însă, firește, mai puțin comodă decît identificarea perfectă cu moda literară și recoltarea tuturor atențiilor și bunăvoințelor unor analiști speriați de modèlele de ultimă oră). Oricare ar fi însă motivările concrete și abstracte, situația e una singură : în proza românească, din care lipsesc atîtea subiecte importante (tineretul, mutațiile de conștiință ale ultimilor ani, evenimentele istorice grave și adînci ale ultimilor trei decenii, viața intimă, formația intelectuală, și chiar asemenea subiecte elementare ca dragostea, crizele cuplului, existența conjugală, divorțul, confruntarea generațiilor, și cîte încă), proliferează în clipa de față un gen curios de pastile absconse și inițiatice, care, vorba franțuzului, *ont l'air de quelque chose* (*de quelque chose*, firește, orice seamănă cu ceva, și marea impostură a artei moderne e tocmai facilitatea cu care imită valoarea și opera autentică), *mais de quoi ?* Ce spun aceste texte ? Ce mesaj transmit, și al cui ? Sînt ele, într-adevăr, așa cum pretind, conștiința românească ? Astfel se exprimă, într-o literatură în fine degrevată de pernicioase erori și dogme, conștiința unei națiuni care a trăit tulburătoarea istorie a ultimilor treizeci de ani ?

Pentru că o fracțiune periferică și ridicolă a criticii franceze, avidă de termeni în penuria de operă autentică a literelor franceze de azi, a repus în circulație termenul de *écriture*,

critica bucureșteană l-a adoptat pe loc și cu supunere, și azi glosează entuziast despre scriitura lui X ori Y, care poate că are scriitură, dar încă n-a ajuns să aibă scrieri. Forma, din păcate, nu se poate instala și transforma singură în fond. Mi se va spune, firește, că sînt adversarul inovației tehnice. Dimpotrivă, și cred că o dovedesc îndeajuns în propriile mele pagini. Dar inovație tehnică cu scop, pentru a comunica ceva, sau numai ca să ne jucăm, abuzînd de o lume literară prea credulă și de exegeți zăpăciți de galopul noutăților ? „Nu mai putem scrie ca Balzac !" — au declarat la București tineri autori ai unor volume de schițe, reluînd un alt slogan al criticii franceze pe care am evocat-o. Dar cum scria Balzac ? Iată ce ar trebui precizat. Ca orice mare prozator profund, filozof, angajat moralmente față de epocă, fascinat de realitate, sincer pînă la cruzime, Balzac, alături de atîția alții în lume, rămîne esențial și, afară de filozofia retorică, singur indiciu al „tehnicii" din timpul său, totul e perfect modern și captivant, iar proza lui e și azi *best-seller*, în Franța și în lume (spre deosebire, vai, de noul roman).

Problema e, într-adevăr, nu să scrii ca Balzac, ori să nu mai scrii ca el (tehnic vorbind, punerea în gardă e imaterială, căci nimeni nu mai scrie ca Balzac, de peste o sută de ani). Ci să atingi, pe calea perspectivei moderne, a tehnicii originale și a personalității adînci, o operă de proporții și de longevitate egală. Numai asemenea opere pot legitima orgoliul „modernilor" față de „antici". Dar pînă la ele e multă cale, și mai multă muncă.

România liberă,
5 martie 1970

ESEU, PROZĂ, PROZĂ ESEISTICĂ

În ultimii cinci ani, a reapărut în literele româneşti o specie de care fusesem aproape cu desăvîrşire privaţi în perioada esteticii dogmatice : aceea a eseului. Iată o specie deosebit de favorizată de însuşirile naţionale. Românul are substanţă filozofică şi uşurinţă de expresie, precum şi o anumită libertate neglijentă faţă de rigiditatea conceptelor, şi, între filozofie şi estetică, eseul e poate modul care i se potriveşte cel mai bine. În aceşti ultimi ani nu numai eseul a progresat, prin fond şi înfăţişare, ci şi critica (deşi marcată şi azi de unele inhibiţii de-a dreptul comice), adică cele două forme care pot exprima teoretic conştiinţa literară. În ce priveşte conştiinţa literară, dorim să insistăm. În genere, la noi, criticii i-a scăpat întotdeauna tocmai preocuparea pentru conştiinţa literară, pe care foarte puţini din oficianţii ei (lista, scurtă, nu poate fi deschisă decît de Călinescu) au reuşit s-o aducă la suprafaţă de sub fişele istoriei literare (pierdută, la noi, în fetişul biografic), ori s-o compună printre rîndurile analizei literare (care, oricît de savant executată, nu decurge mai niciodată de la un principiu omogen — lucrul se vede urmărind activitatea unui cronicar literar într-un spaţiu de două luni : fiecare carte e cercetată altfel, justificată altfel, recomandată din alt punct de vedere). Cum criticul român suferă de obligaţia sa de cronicar, iar cînd scrie o carte se orientează de multe ori spre monografie (şi are toate justificările, din moment ce autori români dintre cei mai mari încă nu au făcut obiectul nici unei monografii), aşteptăm de la eseist nişte reproduceri şi radiografii ale conştiinţei literare. Deocamdată, le aşteptăm încă.

Scriitorului român „original" (prozator, ori poet, ori dramaturg) nu-i place să se privească din afara sa. El ne oferă

opera, şi cu asta pune punct. Nu şi-o explică, nu se explică pe sine, nu face teorie literară, nu promovează public vreo doctrină estetică oarecare, nu ia atitudine faţă de un anumit tip de cărţi în detrimentul altora, nu dă nici măcar interviuri cu substanţă teoretică. În operă, el nu se priveşte şi nu se studiază pe sine (e rarisim, la noi, cazul „romanului unui roman", e aproape inexistent cazul autorului ca erou ori măcar ca personaj secundar, e absent jurnalul intim al unei creaţii etc.). Tipul de scriitor „deschis", practician al tuturor genurilor, promotor al unui curent, om al opiniei exprimate şi al acţiunii publice, e un caz cu totul excepţional şi de regulă e privit cu suspiciune şi acuzat de diletantism. În forma sa curentă, scriitorul român nu ne ajută la deducerea conştiinţei literare. Pe scurt, ca să încerci să-ţi figurezi mental această conştiinţă, trebuie să apelezi la „cultura orală", la care să adaugi anecdote ori întîmplări cu semnificaţie şi, rareori, cîte o pagină scrisă.

Ne aşteptam ca acest gol să fie suplinit de eseu. Pînă acum, lucrul nu s-a întîmplat. Eseul românesc de azi, în genere rodul unor oameni cărora nu le lipseşte formaţia (mulţi profesori de universitate, cercetători etc.), suferă de o curioasă preţiozitate.

Din sentimentul că o anume relaţie firească cu restul Europei se cerea imperios refăcută, şi anumite cuceriri spirituale trebuiau neapărat cunoscute şi la noi, eseul a reapărut mai întîi sub forma reluării sintetizatoare şi a popularizării filozofiei literare occidentale. S-au scris destule cărţi (unele excelente), ca să nu mai vorbim de nenumăratele studii şi articole, pe toate temele care au agitat literele europene în ultimii douăzeci de ani, de multe ori ajungîndu-se la situaţia oarecum hilară de a transmite simultan publicului românesc informaţii şi opinii despre fenomene despărţite în timp, la vremea lor, prin mai mult de un deceniu. Şi azi, parcurgînd presa literară a unei săptămîni, găseşti însemnări despre absurd, existenţialism, structuralism, tragedia, limbajului, *obiecte*, anti-, a- şi non-literatură şi aşa mai departe. Eseurile serioase, scrise de autori stimabili, încununate de succesul publicului şi al criticii, intrate în bibliografii, uneori premiate, nu scapă nici ele de acest eclectism — şi simţi în fiecare cum autorul, strîns între obligaţia de a informa şi dorinţa de a-şi exprima opinia, realizează cu greu, teoretic şi stilistic, un întreg. În fine, vom

spune, e natural să fie așa. Pe măsură ce munca de informare și punere la punct creează, între cititori și artiști, o anumită familiaritate cu problemele și termenii, sentimentul de hibrid va dispărea și operele acestea vor căpăta dimensiunea lor reală și durabilă.

Tot ce s-a făcut pînă acum în eseul românesc este bun făcut, și e și bine că s-a făcut. Ce facem însă de acum încolo ?

Căci în clipa de față, dacă nu vrea să-și piardă cititorii, și chiar rațiunea de a exista, eseul trebuie să se integreze cu adevărat în literele românești, să înceapă a se preocupa de realitățile spiritului românesc.

O mulțime de oameni dintre cei mai subțiri, unii din ei chiar savanți, scriu, de pildă, despre limbă și limbaj. E aici o preluare a unei idei occidentale și o îmbogățire a ei prin opinia personală (de multe ori fascinant de ingenioasă) a autorului român respectiv. E, firește, interesant să citești despre tragedia limbajului, despre incomunicabilitate, despre funcția socială a limbajului, despre criza semnificației și toate celelalte, expuse și apreciate de către un teoretician român, de multe ori mai informat asupra fenomenului respectiv decît înșiși promotorii străini de la care se reclamă ori pe care îi combate. E vorba, deci, de aducerea încoace a unor noțiuni și teorii, ca să le putem discuta și noi. Nici asta nu-i rău. Dar ce înțelegem noi despre noi înșine, din aceste scrieri făcute cel mai adesea prin onest efort și în condiții dificile de informare și colectare ? Care e, de fapt, locul spiritului românesc în acest tip de gîndire ? De ce preluăm aceste idei și scheme mentale, și nu altele ? Care e rostul ?

În aceste eseuri, de a căror calitate pură de multe ori nu ne putem îndoi, nu se reflectă *conștiința literară* pe care o ceream exprimată la început, esențială într-o cultură ce se maturizează. Nu înțelegi nimic în plus despre literatura română citindu-le, nici despre complexul moral-psihologic al scriitorului român, cu deficiențele și calitățile lui. Căpătăm niște texte deseori briliante, dar de efect și circulație foarte reduse. Publicul pregătit (admițînd ideea că e și vital interesat de aceste chestiuni) e la noi foarte restrîns, iar circulația internațională a acestor texte e concurată de cele originale, față de care nu pot face decît figură de glosse și completări. Care e atunci cîștigul ?

spune, e natural să fie așa. Pe măsură ce munca de informare și punere la punct creează, între cititori și artiști, o anumită familiaritate cu problemele și termenii, sentimentul de hibrid va dispărea și operele acestea vor căpăta dimensiunea lor reală și durabilă.

Tot ce s-a făcut pînă acum în eseul românesc este bun făcut, și e și bine că s-a făcut. Ce facem însă de acum încolo ?

Căci în clipa de față, dacă nu vrea să-și piardă cititorii, și chiar rațiunea de a exista, eseul trebuie să se integreze cu adevărat în literele românești, să înceapă a se preocupa de realitățile spiritului românesc.

O mulțime de oameni dintre cei mai subțiri, unii din ei chiar savanți, scriu, de pildă, despre limbă și limbaj. E aici o preluare a unei idei occidentale și o îmbogățire a ei prin opinia personală (de multe ori fascinant de ingenioasă) a autorului român respectiv. E, firește, interesant să citești despre tragedia limbajului, despre incomunicabilitate, despre funcția socială a limbajului, despre criza semnificației și toate celelalte, expuse și apreciate de către un teoretician român, de multe ori mai informat asupra fenomenului respectiv decît înșiși promotorii străini de la care se reclamă ori pe care îi combate. E vorba, deci, de aducerea încoace a unor noțiuni și teorii, ca să le putem discuta și noi. Nici asta nu-i rău. Dar ce înțelegem noi despre noi înșine, din aceste scrieri făcute cel mai adesea prin onest efort și în condiții dificile de informare și colectare ? Care e, de fapt, locul spiritului românesc în acest tip de gîndire ? De ce preluăm aceste idei și scheme mentale, și nu altele ? Care e rostul ?

În aceste eseuri, de a căror calitate pură de multe ori nu ne putem îndoi, nu se reflectă *conștiința literară* pe care o ceream exprimată la început, esențială într-o cultură ce se maturizează. Nu înțelegi nimic în plus despre literatura română citindu-le, nici despre complexul moral-psihologic al scriitorului român, cu deficiențele și calitățile lui. Căpătăm niște texte deseori briliante, dar de efect și circulație foarte reduse. Publicul pregătit (admițînd ideea că e și vital interesat de aceste chestiuni) e la noi foarte restrîns, iar circulația internațională a acestor texte e concurată de cele originale, față de care nu pot face decît figură de glosse și completări. Care e atunci cîștigul ?

România ultimilor treizeci de ani se deosebește profund, concret și spiritual, de Franța ultimilor treizeci de ani, ca și de întregul Occident de după război. Franța, sursa tradițională a ideilor noastre literare, a avut în cultura românească un rol formator ce nu poate fi negat, dar nici prelungit în mod nefiresc. În clipa de față, depozitul spiritual, cît și ereditatea culturii române nu mai reclamă împrumuturi. Totuși, continuăm să preluăm, fie din, fie prin Franța, idei și teorii din cele mai interesante, însă cu restrînsă sferă de aplicație la situația concretă și spirituală a României, și facem din acestea subiectul și materia eseului românesc de azi, de curînd renăscut. Dar România trebuie să contemple o Europă întreagă, nu una parțială, și să-și reprezinte spiritul european prin totalitatea expresiilor lui, nu numai prin cele născute într-o arie geografică preferențială.

Pe de altă parte, România constituie o spiritualitate veche și permanentă, ce nu se poate exprima în termeni de ultimă oră, și condiția românului, ca om ori artist, nu încape, vai, în termenii structuralismului și cu atît mai puțin ai... „lingvismului". Pentru ereditatea noastră spirituală trebuie termeni mai largi și mai bogați, și o viziune proprie — capabilă și să ne exprime, și să ne universalizeze. Nu ne putem afirma, în sfera internă ori externă, ca doctori în fenomene străine, ci ca modelatori ai propriei noastre condiții, pe care s-o oferim, ca pe un mesaj și un semn, restului Europei. Eseul, această specie prin excelență intelectuală, creată parcă pentru a asigura dialogul internațional al „intelligentsiei", trebuie să transmită adevăruri și concluzii despre noi, nu reluări și completări — chiar briliante — despre alții. Nu sîntem, dealtfel, împotriva acestora din urmă, cu inestimabil rol informativ, dar fără celelalte nu sîntem, din păcate, în poziția de a le aprecia.

Făcîndu-se oglinda conștiinței literare românești, așa cum e ea în clipa de față, cu plinuri și goluri, ni se pare că eseul ar cîștiga un plus de interes și de atracție chiar pentru străini. Căci ce-ar dori spațiul european de la una din zonele sale ? Generalități ingenioase ? Ori date etnice și spirituale particulare, noi, astfel așezate în contextul Europei și în sistemul termenilor, încît să poată exprima, cu geamănă elocvență, și întregul și partea ? Sperăm că, schițînd o asemenea pledoarie, nu vom fi acuzați de izolaționism, ori de specificism, pentru

că dorința noastră e circulația largă a unor idei românești, idei cu sursă națională și trăgîndu-și tocmai din această sursă capacitatea de efect în spațiul european. Să nu fim bănuiți de lipsă de modernitate : ne gîndim nu la o rătăcire în vreun folclor dogmatic, ci la o perspectivă intelectuală dintre cele mai noi, însă distinctă și proprie.

Două mișcări ni se par necesare, pentru a reîncorpora eseul în aria literelor românești și a-l smulge statutului academico-enciclopedico-exotic, de care se bucură azi : una este ridicarea nivelului intelectual al literaturii „originale" (care se poate face în proporție de 80% prin urbanizarea și modernizarea prozei), a doua este introducerea realităților românești, abstracte și concrete, în modelul clasic de eseu, pe care îl avem, și eliminarea din acest model a unei atitudini speriate și studențești față de unele idei occidentale recente și față de unele lucrări de sinteză, tot recente și deseori inferioare (dăm ca semnificativă curtoazia exagerată pe care expresia teoretică românească a arătat-o față de destul de comuna lucrare a lui Wellek și Warren, peste tot citată la noi ca o adevărată tablă a legilor). Căci în clipa de față, la noi, între domeniul eseului și al literaturii „originale", cu deosebire al prozei, e o prăpastie. (Proza, la noi, e de rigoare bucolică și agrară, iar eseul e sofisticat și „lingvistic".) În nici o cultură nu există, credem, o asemenea disjuncție între producția literară ca atare, și acele specii ce sînt menite s-o „figureze" și s-o „semnifice", adică să-i dezvăluie și să-i analizeze conștiința. E ciudat faptul că autorii de eseuri (concentrați asupra structuralismului, ori a absurdului, care, după noi, nu au mare suport material ori spiritual în societatea românească din ultimii treizeci de ani) nu-și exercită capacitatea (în termenii acestei filozofii, ori mai bine în alții, pe de o parte mai cuprinzători, pe de altă parte mai proprii nouă), și asupra fenomenului estetic național. Dacă abținerea lor înseamnă o implicită atitudine critică față de literatura românească a acestui moment (atitudine care, în multe cazuri, nouă înșine ni s-ar părea perfect justificată), găsim că am fi mult mai cîștigați ca o asemenea atitudine critică să se exprime și direct, nu pe calea evaziunii.

Ținem să relevăm o mică confuzie, legată, credem, de cele de mai sus. În legătură cu diverse cărți românești recente, critica săptămînală a folosit termenul de „proză eseis-

tică". În speță, era vorba doar de o proză oarecum analitică, ori de simpla înclinație a autorilor către comentariu. Raritatea bunului eseu, în ultimul timp, cît și a bunei proze (care poate fi meditativă și filozofică, ceea ce nu cere deloc definiția de „eseistică" ; a fost oare Balzac numai eseist ? ori Dostoievski ? ori Joyce ?) nu trebuie să ne facă să învestim cu acest nume orice pagină în care nu avem de-a face cu narațiune pură. Eseul, adevăratul eseu, nu apare sub forma prozei, indiferent de calitățile ei intelectuale, și e, din păcate, un gen mult mai complex și mai puțin facil decît se crede.

Despre proză și eseu se poate spune altceva : că în clipa de față ele nu comunică în literatura noastră aproape deloc. Lipsa de individuație intelectuală a prozei, ca și lipsa de adresă locală și specifică a eseului nu o permit. Or, eseul și proza, părți esențiale ale unei literaturi naționale, trebuie neapărat să comunice, ele reprezentînd, în fond, una — „semnificația" realității, cealaltă — realitatea însăși, și amîndouă, în formă explicită sau literară, conștiința creatoare a momentului. Numai o strînsă osmoză a celor două domenii e, după noi, un semn al perfectei lor legitimări. Proza noastră trebuie să se înalțe, eseul nostru trebuie să se precizeze. Și amîndouă, și una prin alta, trebuie să se adîncească.

Argeș,
aprilie 1970

DILEMA PROZEI

Sînt un om sub treizeci de ani. Am făcut studii umaniste. Sînt bucureștean din tată-n fiu. Mai sînt și scriitor. Aș avea, după mine, toate datele ca să fiu un om modern și civilizat. (În sinea mea cred că și sînt.) Aș avea, după mine, și toate datele ca să fiu un scriitor modern. Aici, contemplînd modernismul contemporan, așa cum apare el mai cu seamă în proza română de azi, încep să mă îndoiesc de mine. Citind cărțile de proză care apar, unele din mîna unor prozatori încă obscuri, altele precedate de vîlvă critică, nu reușesc să înțeleg ce se întîmplă în conștiința literară. Unde mergem ? Între o asemenea carte și o alta trec două-trei săptămîni. Mai uit, mă mai liniștesc, mi se pare iar că gîndirea mea e cea adevărată. Dar ce mă fac cu publicațiile literare ? Sînt cîteva în fiecare săptămînă, și ce citesc în ele mă încurcă rău de tot. Uneori mi se pare că am eu o sută optzeci de ani, alteori că autorul în chestiune încă n-a împlinit șase. Din două una : ori eu, ori el. Pînă la urmă (cămașa e mai aproape decît haina), mă regăsesc cu mine și mă cred tot pe mine mai mult decît pe alții.

Acum nu prea multă vreme, propovăduiam (destul de singuratic) proza orășenească și necesitatea ținutei intelectuale în proză. Am plăcerea să constat că argumentele mele au fost în mare acceptate (adesea de oameni care m-au combătut public pentru ele cu vreo doi ani în urmă). Însă, la adăpostul unor idei similare cu ideile mele, proliferează un roman de neînțeles și, cu toată savanteria, atît de plat încît nu se poate isprăvi nici în tren. Sînt scriitori care cred că literatura fină înseamnă pur și simplu să înșiri pe hîrtie idei goale. Parcă n-ar avea bibliotecă decît de trei săptămîni.

O parte din critica literară (care, ea, ar trebui să aibă o bibliotecă mai veche de trei săptămîni) leşină de asemenea cărţi, ori porneşte în dezbateri de neînchipuit, „excitată intelectual", fireşte. Sînt oameni care cred că nu poţi fi civilizat, nou, modern, decît dacă eşti „modernist" (modernismul după ureche, la autori care nu pot citi nici o carte în altă limbă şi îşi fac idee după fragmente din *Secolul XX*). Modernitate în sensul forţei, proprietăţii, sincerităţii, plasticităţii, bogăţiei de gîndire, atitudinii, nu concepe nimeni... Oare nu putem lăsa scrisul să progreseze firesc, să se modernizeze în voie ? Şi viaţa ? Viaţa autorului ? Viaţa cititorilor ? Viaţa, mă rog ? Unde e ? De ce nu e ? Nu ne mai trebuie ? De ce ne îndepărtăm de oameni ? De frică să nu ni se zică „realişti" ?

După război mulţi viteji se arată. Să căutăm bine. Unii din cei care exaltă azi modernismul ducîndu-l pînă la nihilism nu sînt nişte modele de consecvenţă estetică : ca ieri erau dogmatici de-a binelea. Tras pe sfoară rămîne publicul, care caută cartea autentică şi nu o găseşte decît prea rar ; şi, fireşte, traşi pe sfoară într-un mod tragic pentru ei, o seamă de autori tineri, orbiţi de sistematologia literară, ca nişte fluturi cu aripile arse de un bec.

Îmi revine mereu în cap exemplul romanului american. Cunoscîndu-l bine, pot spune că e foarte „realist" (unii afirmă contrariul, greşind). Literatura americană are subiecte, personaje, deznodăminte, idei, atitudini limpezi, fonduri comunicabile, autori serioşi, care îşi înţeleg rolul în societate. Totuşi, nimeni n-ar îndrăzni să afirme că literatura americană nu e modernă. E modernă, şi e şi bună, şi vandabilă, şi în centrul atenţiei. Însă, cînd e vorba de o altă literatură, aceleaşi criterii, care provoacă admiraţia în primul caz, în al doilea îşi pierd eficienţa. Noi să fim uscaţi, absurzi, plicticoşi, imposibil de vîndut, imposibil de citit, falşi, să ne mîntim pe noi, să încurcăm cititorul, ca să avem mîndria de a ne integra în ceea ce credem că e avangarda europeană. Să întindem mîna spre ultima invenţie de la Paris ca spre nişte mărgele lucitoare.

Cît va mai aştepta critica literară ca să pună ordine în aceste erori ? Ori poate e nevoie mai întîi să facă *mea culpa* şi să admită că de o bună bucată de vreme le favorizează sistematic ?

Scriu aceste rînduri aşteptîndu-mă să fiu serios insultat pentru ele de un întreg sindicat de rafinaţi. Dealtfel, cînd sprijin asemenea idei prin medii literare, cîte-un prieten îmi spune adesea : Cum, măi, tocmai tu care eşti băiat deştept ? Ştii că teoriile tale seamănă cu ale lui X ? Ori cu ale lui Y ? Eşti pe aceeaşi poziţie cu idiotul, cu depăşitul, cu dogmaticul ăla ? Unde ţi-e personalitatea ?

Ca şi cum adevărul n-ar fi acelaşi pentru toţi, ci ar fi deţinut numai de unii. Un ţăran sau un savant recunosc amîndoi la fel răsăritul soarelui, iar dacă ţăranul, treaz, recunoaşte soarele, iar savantul, beat de ştiinţă ori numai de alcool, afirmă că de fapt e luna, n-am să mă aliez cu savantul împotriva oricărui bun-simţ, numai din motive de solidaritate cu rasa intelectualilor. Aşa şi în cazul de faţă. Am, sper, suficientă personalitate ca să mă pot desolidariza de un fenomen condamnat, pe care îl exaltă o sumă de spirite fine. Trebuie chiar să mă îndoiesc de personalitatea acestor spirite fine, care au ajuns în situaţia cam tristă de a afirma că albul e negru numai pentru că le e teamă că ar putea măcar o clipă să fie de acord cu opinia pe care ei o socotesc „dogmatică“ ori nemodernă. Cînd opinia zisă dogmatică recunoaşte albul, spiritele în chestiune, poate căutîndu-şi identitatea, fac admirabile eforturi de gimnastică intelectuală pentru a dovedi că de fapt nu e alb, ci negru.

Dar *naturam expelles furca, tamen usque recurret.* Adevărul, alungat fie cu furca fie cu floarea elocinţei intelectuale, se întoarce şi el, îndărătnic ca soarele pe care nimic nu-l poate convinge să nu mai răsară.

Scînteia tineretului,
30 noiembrie 1970

UN STIL ROMÂNESC

Aproape un secol și jumătate de la întemeierea prozei românești moderne îndreptățește cu prisosință aplecarea atenției critice și asupra formării unui stil național al prozei. Deocamdată însă, criticii, analizînd adesea cu multă amănuntime aspectul formal al literaturii cutărui ori cutărui scriitor, nu se preocupă să definească stilul național. Stilul național, ca realitate literară și ca idee critică, nu este încă, sincronic ori diacronic, cercetat. Întîrzierea e în bună parte datorată perspectivei de istoric literar pe care o are deseori criticul român, chiar atunci cînd se exercită asupra literaturii vii. Ocupîndu-se de teme și idei, cît și de determinările politice, sociale și spirituale, istoria literară neglijează puțin, fatalmente, ceea ce am numi „unghiul scriitorului". Stilul, care e una din expresiile cele mai exclusive ale personalității, nu e încă o stabilă preocupare a analistului român, și, prin urmare, nici generalizarea acestei preocupări, adică ridicarea stilului la rangul unei categorii estetice naționale, nu s-a produs încă.

Un stil național al prozei românești moderne există, însă ? Despre stilul franțuzesc, german, englezesc, toată lumea știe la noi cîte ceva. Dacă nu adevăruri filologice, cel puțin anecdote. Despre stilul românesc nu se știe în străinătate mai nimic, iar românii înșiși, întrebați, pot pronunța doar generalități, într-atît de rară e la noi meditația critică pe un asemenea subiect.

În aceste condiții, încercarea noastră de a spune cîte ceva despre stilul prozei de azi apare riscată. Ne vom rezuma la impresii și intuiții proprii, fără a avea pretenția vreunei axiome. Chestiunea, în aspectul ei contemporan, cît și în cel total, istoric, rămîne de resortul specialiștilor.

Cum scriu prozatorii români de azi ?

Stilul depinde, firește, întîi și întîi, de teme.

Notăm, ca un adevăr general, faptul că maturizarea prozei românești (încă nu totală, atîta vreme cît nu se produce o definitivă deruralizare, mai cu seamă mintală) ar trebui să corespundă și unui larg și multilateral proces de dezinhibare, ce merge de la fondul comunicației și de la principiile compoziționale la mixtura cuvintelor și tehnica frazei. Acest proces, abia început, cuprinzînd pe scriitorul român de azi între nostalgia modèlelor și aspirația inovațiilor, e în parte cauza dezorientării teoretice și concrete ce se observă în proza actuală.

În genere, proza modernă a cultivat în lume două tendințe stilistice : încifrarea și speciozitatea, proprie creatorilor rafinați și baroci, și francheța și degajarea, proprii spiritelor promotoare ale unei „democratizări estetice". Tendința a doua, mai genuin modernă, e și cea dominantă. În lume, stilul începe a fi dominat de modelul reportericesc. Reportajele, documentele, memoriile, jurnalele de epocă, adică cea mai citită literatură a zilelor noastre, impun o limpezire a stilului, o degrevare de acea conștiință a „scrisului frumos", care duce uneori la o adevărată manie a intricației compoziționale, în dauna mesajului. Nu se mai scrie „frumos". Se scrie numai corect, și uneori cu aspirația semnificației. Pe măsură ce stilul oral se umple, în lumea modernă, de termeni intelectuali și tehnici, ce pînă mai ieri erau considerați chiar și în scris sofisticați și academici, viteza scrisului modern apropie acest stil de oralitatea transcrisă. Problema e aceea ca un stil atît de direct, de vorbit, de „popular", să poată adăposti fonduri. Experiențe reușite s-au produs. Cărți dintre cele mai complicate sînt scrise cu detașare și chiar exteriorizare, într-o manieră eficientă și obiectivă, tipic „masculină". Se poate spune că stilul prozei moderne elimină toate grațiile și efeminările salonului literar postromantic. Chiar și prozatoarele, în clipa de față, caută să mimeze masculinitatea.

Acest stil pare să descrie viitorul prozei ; el e cu atît mai prețios în formele sale superioare cu cît dă senzația deosebitei sincerități, fără de care publicul modern nu mai citește o carte, și permite integrarea, în rama sa dreaptă și egală, a celor mai neașteptate momente de umor, reverie, dezbatere filozofică, emoție carnală ori sentimentală, conștiință tulbure

și așa mai departe. În fond, stilul „obiectiv" e una din cele mai bune forme de exprimare a subiectivității. Acest stil nu e însă foarte frecvent în literele românești. Modernizarea și lărgirea conștiinței literare sînt imperioase, dar, deocamdată, stilul unei părți din proza românească e încă dominat de modèlele mai vechi.

Primul e tocmai modelul scrisului „frumos".

Foarte mulți prozatori români au fost mari stiliști. La unii dintre ei, înclinația către stil a fost însă reflexul unui complex față de limbă. Autorul în chestiune fie nu a cunoscut limba îndestul (deficiența de instrucție publică ori privată — destul de des prezentă în biografia scriitorului român autodidact și semidoct — și complexul lingvistic l-au dus, prin compensație, la excese), fie, cunoscînd-o, „s-a speriat de ea". În sensul că a considerat limba ca primă calitate a literaturii sale, ca mod principal de individuare a artei sale literare, eventual ca singur mod al universalizării literaturii românești (a existat și există atitudinea *excelenței lingvistice* a literaturii române, cu corolarul pesimist al intraductibilității, ori, dimpotrivă, cu speranța că geniul nostru lingvistic va fi odată și odată recunoscut, după care literatura noastră va fi în fine apreciată la justa valoare). Deci, fie din complex, fie din prea multă finețe — ceea ce creează, la urma urmei, un complex cu efecte similare —, preocuparea scrisului frumos a fost de rigoare, chiar în detrimentul ideilor și temelor. E, după noi, și unul din motivele pentru care mulți prozatori români au produs puțin. Romancierul, în sensul adevărat al cuvîntului, e încă rar la noi : autorii de romane au scris puțin față de propriile lor posibilități, oricum mult mai puțin decît confrații din alte națiuni. Firește, nu prolificitatea e primul criteriu al autenticității prozei. Însă ea exprimă ceva. Față de public, regula prozei e producția masivă. Pe de altă parte, proză înseamnă comunicație prin teme, subiecte, caractere, și această comunicație nu trebuie întîrziată din scrupulul rotunjirii estetice, mai ales dacă această rotunjire e întrezărită exclusiv la nivelul stilului. Imaginea populară a prozatorului român e și azi una de „om de condei". „Condeiul" e în conștiința românească o prejudecată încă activă. Pritocind în frază subiectul și predicatul, întîrziind cu sîrg (și, zice-se, cu voluptate) asupra locului fiecărui cuvînt în schema comunicației, prozatorul

rămîne la obsesia, uneori la mistica stilului, într-o epocă de literatură în care primează fondurile, experienţele, atitudinile. Scrisul frumos e la noi, odată cu talentul, principiul de promovare a operei incomplete şi de transformare a promisiunilor în valori „instituţionalizate".

Acest bel-canto al stilului, prezent în literatura interbelică la diverse nivele, a fost moştenit ca principiu, şi el există şi în proza noastră de azi. Între acest principiu şi proza de azi există însă, după noi, o fundamentală improprietate.

Căci romanul de azi (ca şi nuvela) e încă preponderent ţărănesc. Ce performanţe de cuvînt se pot face pe tema ţărănească, atunci cînd nu mai ai erudiţia folclorică a unui Creangă, şi cînd ţăranul de azi trăieşte un rapid proces de industrializare, care i-a schimbat în primul rînd limbajul ? Pe de altă parte, pentru rafinamentul stilistic se cere unui autor o anume structură intelectuală. Or, dintre autorii de literatură bucolică, mulţi nu au formaţie intelectuală şi se slujesc, scriind, de propria lor experienţă pitorească. Combinaţiile stilistice nu fac, într-un asemenea caz, decît să îngreuneze curgerea naraţiunii, şi subiectele, în genere previzibile şi tipice, devin greu de consumat. Maniera stufoasă, în descripţii, alternează cu o încercare avortată de autohtonizare a „comportamentismului" atunci cînd autorul reproduce acţiunea personajelor. Senzaţia e de fals, de neconform cu realitatea. „Comportamentismul", practicat abuziv de unii prozatori români, exprimă în lucrările din culturile de origine o anumită perspectivă asupra existenţei, specifică, de cele mai multe ori defel înrudită cu temele şi problemele societăţii româneşti. Ca să nu mai spunem că românul, ca natură, nu e ermetic, nici flegmatic, ci e, dimpotrivă, volubil, explicit, anecdotic.

De altă factură, dar tot guvernată de ideea scrisului frumos (chiar dacă nu ar recunoaşte-o în ruptul capului), e literatura ultramodernistă. Aşa-zisul curent oniric ne dă în acest sens un exemplu substanţial. Preluînd fenomenologia lingvistică pusă în circulaţie de noul roman franţuzesc, au apărut la noi proze scurte de cîte cinci-zece pagini, ori romane sub o sută de pagini, din care nu se poate înţelege nimic, şi a căror înfăţişare e un dadaism academic, aşezat în pagina prozei. Aici, preocuparea „stilistică" propriu-zisă e mai re-

strînsă, căci nu există criterii de adevărată selecţie. Totul e oportun şi potrivit, într-o pagină compactă şi indigestă. Avem de-a face, în fond, nu cu un stil, ci cu o tehnică.

Nota bene. Acest „formalism" e un formalism de efect, nu unul de sursă, un rezultat, nu o intenţie (oricum nu o intenţie mărturisită). Cei mai mulţi scriitori vor să fie, şi chiar pretind că sînt, sinceri şi autentici, în stil ca şi în teme. Însă dominaţia prejudecăţilor literare străvechi, unele de-a dreptul romantice şi pe care critica nu face nimic ca să le spulbere, e încă foarte mare. O doctrină a sincerităţii stilului ar fi în clipa de faţă unul dintre cele mai binevenite curente literare. De efectele unui asemenea curent s-ar bucura întîi cititorii.

Într-o perioadă de formare scurtă şi zbuciumată, proza românească modernă a reuşit să-şi fixeze anumite caractere proprii. Unul din cele mai puţin marcate e încă stilul. Avalanşa de influenţe străine, multe contrazicîndu-se la intervale de timp minime, a avut şi ea rolul ei în îngreunarea misiunii scriitorului, scriitor confruntat cu un public împărţit în nivele de instrucţie dintre cele mai neomogene şi preocupat, firește, în trecut ca şi azi, de realităţi dintre cele mai imediate. Dezorientarea stilistică a avut de aceea toate scuzele. Ceea ce ne poate întrista e, însă, faptul că această dezorientare ajută la îndepărtarea textelor de public. Cu scepticism, unii literaţi români au declarat întotdeauna a nu se interesa de public, căci, e ştiut, publicul românesc nu-i citeşte pe autorii români. Tocmai această resemnare, ce poate justifica ulterior cele mai înalte turnuri de fildeş, trebuie să dispară. O literatură modernă nu se poate concepe în afara unei audienţe substanţiale, atrasă de centrele de atenţie ce le propune literatura, sedusă de o comunitate de idei, de sensibilitate, chiar de interes cu autorul.

În ce ne priveşte, preconizăm un stil dezinhibat, clar, lipsit de artificii, fără mania frumosului cu orice preţ, fără taine inutile. Un stil, prin excelenţă, al comunicării sincere. Un stil al autenticităţii şi realităţii, o realitate de semnificaţie, din unghiul autorului. Acest stil, în care se poate integra o personalitate literară oricît de bizară şi exotică, depinde de caracterul de comunicaţie acută pe care îl are literatura modernă, implicînd profund pe autor în responsabilitatea, în morala scrisului. Frumuseţea şi adîncimea se vor încorpora

de la sine într-o asemenea operă, fără mărunta alchimie a cuvintelor rare. Pledăm, în fond, pentru maniera simplă (prin simplitate înţeleg justificarea şi legitimarea strictă a oricărei părţi din întreg), aceea a marii literaturi care a fost modernă „avant la lettre". (Chiar logica retorică a antichităţii, ori patosul şi violenţa shakespeareană, prin ce au chemat audienţele largi, dacă nu prin „modernitate" ?) Buna tradiţie românească nu se îndepărtează nici ea de această lege. Odată reîntors la cititor, scriitorul va realiza fără efort stilul organic, eliminînd discrepanţa între conţinut şi expresie, ce ameninţă azi proza românească.

Viaţa românească,
mai 1970

UNDE NE SÎNT ORĂŞENII ?

Pentru că am o înaltă idee despre artistul român în general şi despre scriitorul român în special, consider că proza românească încă nu a ieşit dintr-o criză ce durează de destul de multă vreme, ceea ce nu înseamnă că neg cărţile remarcabile (puţine) care au apărut între timp. Desigur, nu ofer în aceste rînduri decît opinii personale, dar sînt convins că, în actuala problemă a prozei, orice opinie personală, deci şi a mea, cuprinde în ea posibilităţi de consens, bucăţi de adevăr.

Lipsa cea mai jenantă care se manifestă azi în proza română (ca dealtfel şi în poezie, şi cele mai multe carenţe pe care le voi înşira aici mi se par comune celor două genuri) este lipsa de „urbanism". Folosesc, desigur, o conotaţie nouă a cuvîntului, din lipsa unui termen mai propriu („citadinism" tinde să devină o goală de conţinut etichetă a criticii), vrînd să descriu astfel absenţa flagrantă a oraşului din literele româneşti. Ţara de oraşe, unele vechi de sute de ani, tezaure de cultură sau aglomerări de industrie etc., etc., este absentă din proza noastră, ţara e astfel sărăcită de realitatea ei numărul 1. Căci esorul oraşelor e caracteristic României contemporane, ca tuturor societăţilor moderne ; mediul urban cîştigă greutate şi importanţă asupra celui rural, ţărănimea în datele ei tradiţionale dispare ; deci şi literatura trebuie să facă un efort de deruralizare (semn de maturizare), cum îl face însăşi societatea a cărei expresie este. Or, paradoxul e că scrierile noastre dedicate ruralităţii depăşesc azi în frecvenţă pe cele de acelaşi gen din momentul interbelic. În momentul de faţă, o mulţime de prozatori români, tineri ori abia trecuţi de prima tinereţe, scriu despre sat, chiar dacă ei sînt de zece ani, sau de cincisprezece, sau chiar de douăzeci,

bucureşteni pînă în vîrful unghiilor. Pentru aceştia satul s-a falsificat complet, devenind un motiv strict ornamental. Sînt citiţi aceşti scriitori ? Lăsînd deoparte curiozitatea „de branşă", publicul îi ocoleşte. Orăşenii caută scriitori care să dezbată propriile lor probleme, iar cititorii din aria rurală preferă cărţile care vorbesc despre medii necunoscute lor, cel mai des acestea fiind de subliteratură (aventuri, voiaje etc.). Singurii cititori fideli ai acestui tip de scriitori sînt, de fapt, criticii. De ce nu trec însă scriitorii aceştia la reproducerea vieţii lor actuale, continuînd să secătuiască o adolescenţă ţărănească şi aşa lipsită de prea mari profunzimi ? E vorba, probabil, de un mai adînc, mai greu de trecut, complex social-intelectual, care, recunoscut cu sinceritate, ar da, cred eu, efecte literare dintre cele mai bune. În felul acesta am avea ocazia să facem contact cu personalitatea acestor scriitori, cu *unul* lor uman, care se ascunde încă în spatele unor motive dinainte cunoscute, lipsindu-i curajul de a transmite mişcările mari, semnificative şi uneori dureroase, care se petrec de douăzeci de ani în mediul predilect.

Ne găsim deci între un sat fals şi un oraş absent. Cînd vorbesc de oraş nu mă gîndesc la decorul specific (important, poate, numai pentru o anumită specie de poezie), ci la eurile superioare, la dramele inedite, la ideile noi, la toată perspectiva „fenomenală" şi „numenală" pe care o oferă oraşul. Pe de altă parte constat că Bucureştiul (cel mai mare oraş din sud-estul Europei etc.) nu mai are o literatură a sa. Mai e nevoie să spun că orice capitală îşi are şi trebuie să-şi aibă o literatură a sa ? Ceea ce scriu scriitorii de care am vorbit nu reprezintă deloc viaţa lor, şi reprezintă şi mai puţin viaţa altora, iar caracterele create de ei (prin definiţie „veritabile", „autentice") sînt de fapt supărător de fantomatice. Pe deasupra, se ridică problema : ce vor scrie mai tîrziu aceşti autori care, mulţi, mai au în faţa lor cel puţin treizeci de ani de activitate ? Căci lucrările lor prezente îi înfăţişează de pe acum ca pe nişte creatori formaţi şi închişi, total precizaţi din punct de vedere stilistic, ba chiar cu rafinamente şi depăşiri ale propriilor recorduri care frizează apusul carierei. Senzaţia de provincialism învinge fatal pe cititor după lectura unei asemenea opere. Dacă aplicăm testul lui Călinescu (gîndirea unui scriitor incert în cadrul unei alte literaturi, mai întinsă în timp şi subiecte), cred că verificăm acelaşi provincialism.

Fac o pauză ca să precizez că toate acestea nu sînt neapărat mesajul unui autor (deşi scriu proză şi încerc să umplu cu ea chiar lacuna de care vorbesc), ci pot reprezenta perfect mesajul unui cititor, un cititor desigur cu lecturi mai vaste şi cu aderenţă estetică mai marcată, dar tot un cititor la urma urmei. Ba chiar mă socotesc cît se poate de tipic pentru cititorul orăşean, şi cred că oameni cu doleanţe ca ale mele sînt mulţi şi vor deveni din ce în ce mai mulţi. Senzaţia solitudinii în această opinie mi-o dă poate faptul că, în urma atîtor zvîrcoliri sociale, nu avem atîţia scriitori bucureşteni (în urechea mea „scriitor bucureştean" e o sintagmă de o maximă polisemie) cîţi ar trebui să avem. În ultima vreme cîţiva romancieri au scos cu izbituri de umăr proza din punctul mort ; lucrul e foarte adevărat şi îmbucurător, dar nicidecum suficient, şi însăşi centrarea atît de insistentă a dezbaterii critice asupra numai cîtorva nume dă o idee de golul care se întinde în jur. Ne lipseşte carnea coerentă a oricărei literaturi, excelenta lucrare medie. Între cartea briliantă şi cartea curentă sînt prea mari distanţe. Un lector român sau străin nu poate reconstitui portretul României din cărţi care se bat cap în cap, şi am auzit reflecţii ale unor străini consternaţi de faptul că figura creatorului român apare schimonosită între clişee penibile şi înălţimi care taie respiraţia.

O altă problemă care mi se pare importantă, şi pentru rezolvarea căreia mă mir că nici critica nu face mai mult, e canalizarea tînărului prozator către sursele cu adevărat bogate. Pe de o parte, e vorba de spaima ridicolă de influenţa străină (ca şi cum ar fi posibil şi chiar foarte uşor să-ţi pierzi identitatea şi să nu mai fii român), pe de alta, de dezolanta lipsă de legătură între generaţii, de necunoaşterea suficientă a fondurilor româneşti (exemplu flagrant : Anton Holban), de ignorarea totală a unor foarte interesanţi autori (între care citez cazul prekafkianului independent Blecher).

„Din fericire", a strigat într-un glas toată critica literară, „au apărut hipertinerii !". Aceştia însă sînt într-adevăr hipertineri, cultivîndu-şi exclusiv tinereţea. Literatura lor conţine accidente de adolescenţă, scrise cu talent (în România toată lumea are talent, de unde fatala lui depreciere), rezumabile în fond la nimic. Spiritele dogmatice au intrat într-o mare panică şi au tras semnalul de alarmă, strigînd : „Experimentul

a pătruns printre noi !" Personal, sînt un adept al experimentului şi nu pot decît să regret faptul că el apare atît de rar în actuala literatură română, şi atunci în forme foarte timide. Căci cine cunoaşte bine mişcarea modernistă română îşi dă seama care e originea micilor teribilităţi prezente şi cît de palide sînt ele faţă de original. Fondul de influenţă al autorilor acestor experimente e foarte îngust, fie că e vorba de influenţa naţională, fie că e vorba de influenţa străină (de obicei, influenţa străină este cea franceză ; cred că influenţa franceză a început să aibă urmări nefaste în tînăra proză românească ; Franţa e o civilizaţie prea stratificată, cu prea mari spaţii între trăirea concretă şi trăirea abstractă, ceea ce nu poate oferi direcţii fructuoase pentru cultura unei naţiuni cu drame reale, cum e cultura română). Şi mîna acestor autori e deja consumată, şi ei înghesuie în numai cinci sau numai zece pagini toată arta lor, toată gîndirea lor, toată corola retorică, toată viaţa, şi chiar saţietatea de viaţă şi moarte. În ce priveşte nivelul intelectual şi „ideile", ei sînt nişte multipli dezorientaţi, neînţelegînd ce s-a întîmplat în trecut, ce se petrece în prezent, neputînd ieşi din problema care îi cuprinde pentru un „minut de adevăr", strînşi între rigoarea mediilor formale (edituri, redacţii, cenacle), rigoare emanînd frecvent de la funcţionari necalificaţi şi depăşiţi de evenimente, şi propria vagă şi schimbătoare teologie estetică.

Deocamdată, prozatori care să trateze o tragedie contemporană nu am prea văzut. Aş fi încîntat să citesc o bună carte *mediocră*, adică o carte scrisă de un bun profesionist (dezbătînd o căsătorie, sau un divorţ, sau nişte idealuri, sau absenţa lor, sau o problemă de educaţie, sau una a libertăţii individuale, a eficienţei individuale în luptă cu ceremonialul social, sau a exprimării, sau a conştiinţei civice în luptă cu lozinca goală, sau a concurenţei între indivizi dotaţi inegal, dar la fel de ambiţioşi, sau mai ştiu eu ce alt adevăr cotidian, în lipsa unor cu adevărat impresionante cărţi filozofice, simbolice, onirice etc.). N-am citit, după cîte ţin minte, nici o carte erotică bună în aceşti ani şi nici un prozator român, după cîte am observat, nu mai are curajul senzualităţii.

Şansa mi se pare că este aceea a romanului, a unui roman care să cuprindă idei încorporate, idei în mişcare, idei cu carne, şi euri adînci, totul tratat cu acel „precizionism" (ba

chiar acel „cinematografism") demn de succesele literaturii moderne. Şi cred că foarte calificaţi ca să scrie o proză superioară şi „enciclopedică" (adică din care atmosfera şi dispoziţia contemporană să iasă întreagă) ar fi acei critici literari care sînt în stare să treacă peste prejudecăţile specialităţii lor. Prima reuşită de acest fel mi se pare aceea a lui Paul Georgescu, scriind nuvele de rar nivel, absolut antologice, în care explică o biografie cu laturi ingrate, arătîndu-se discret şi sigur director de conştiinţă, dar reuşind şi scene de gen şi interiorizări fascinatoare şi, mai ales (fie că a vrut-o sau nu, căci şi el e un admirator al Franţei), lăsînd să pulseze, dedesubtul istoriei contemporane, o latură constitutivă a naturii noastre adînci : Bizanţul.

Gazeta literară,
8 august 1968

INSULA DE FILOZOFI SAU COMPLEXUL CULTURII

Ţin minte o seară, de acum cîteva luni, în care am asistat la o dezbatere despre structuralism.

Cei care dezbăteau erau nişte prieteni ai mei, nişte prieteni buni, vechi, de care mă legau şi sentimentul, şi afinitatea intelectuală. Alături de ei descoperisem încă din adolescenţă diferite depozite spirituale, şi în hăţişul ideilor ne afundasem împreună nu o dată, folosind uneori raţionamentele ca pe nişte „machete", ca să ne descurcăm din vreun sistem deosebit de spinos. Alături de ei învăţasem să discut cîte în lună şi în stele, lucruri pe care le cunoşteam uneori mai mult, alteori mai puţin, dar pe care întotdeauna încercasem onest să le cunosc cît mai bine (întîlnirile noastre aveau un caracter de lucru, şi nici unul nu încerca să facă paradă faţă de ceilalţi, ci toţi aveam un egal elan intelectual întru luminarea cine ştie căror enigme ale spiritului ori ale frumosului). Aşa a fost şi de data asta, dar a fost o discuţie care m-a întristat. Poate s-a vorbit cu mai multă patimă decît de obicei, poate eu nu-mi mai văzusem multă vreme prietenii, mă dezobişnuisem, deci, de metoda noastră de lucru, de atmosfera mintală în care altădată mă simţisem limpede şi rodnic. A, uitasem să menţionez : era o discuţie despre structuralism şi efectele lui în artă, mai cu seamă în arta scrisului, căci prietenii mei erau toţi scriitori.

Discuţia se desfăşura conform unui ceremonial cunoscut bine de mine : prietenii mei se împărţiseră în patru şcoli de gîndire, şi se atacau (fiecare şcoală pe toate celelalte) cu multă logică şi elocinţă. Eu tăceam, intimidat (şi asta mi se întîmplă destul de rar), pentru că nu-i citisem pe structuralişti. Dar, dacă aş fi vrut, cu puţină memorie, cu mai multă

atenție, mi-aș fi putut umple lacuna chiar în seara aceea : în jurul meu zburau capodopere de erudiție, și aș fi putut afla în cîteva ore esențialul a săptămîni de lectură în biblioteci distinse.

Neputînd interveni, îmi priveam pe rînd prietenii, și uitam de dezbatere. Unul divorțase proaspăt (fosta lui soție, o prietenă, ex-membră a clubului nostru, lipsea), și pe figura lui cu barba crescută, ca și pe hainele mototolite, se ghicea entuziasmul cu care omul zburda din nou în libera grădină a celibatului. Altul se găsea într-o situație încurcată și enervantă, dat în judecată de niște vecini cu care nu se mai înțelegea asupra folosirii băii comune, de care pînă acum se împărtășiseră toți cei din casă (vreo duzină) cu ajutorul unui riguros orar. Altul, tuns ca peria, abia picase de la unitatea unde-și făcea armata, cît pe-aci să fie consemnat în cazarmă pentru o afacere cu paturi nefăcute bine, ori așa ceva. Altul tocmai se muta dintr-o casă mare și veche într-una nouă și mică, și toată ziua își căra cărțile în cufere, literalmente cocoțat în camion pe un munte de tomuri. Altuia i se născuse un copil, copil care fusese cît pe-aci să se stingă de foame în primele săptămîni de existență, pentru că nevasta lui (o intelectuală) nu avea lapte și cuplul, în focul conversației de idei, uita adesea de biberon. Altul, în fine, cel mai briliant dintre noi, căuta cu disperare o slujbă — căci pe a lui și-o pierduse (o slujbă splendidă, cu navetă între București și Caracal, ceea ce îi dădea prilejul să citească abundent în tren, lectura fiind hrana lui, putem zice unica), certîndu-se sistematic cu un șef lemnos și depășit de progresul general al societății. Pe scurt, toți aveau probleme, probleme serioase și reale, toți călcau vîrtos, cum s-ar zice, „în colbul balcanic", însă mințile lor funcționau perfect, ca niște computere ultraspecializate, în paragonul academiei occidentale, și dacă trupurile lor erau cufundate pînă la gît în realismul vieții, capetele respirau puritatea structurală, ignorînd cu desăvîrșire că mai jos de gît e o lume concretă, netăgăduit de obiectivă, care le contrazicea definitiv obsesiile intelectuale. Scrisul lor, pe care eu îl apreciam, era salvat, slavă domnului, de ecoul propriei lor existențe : versuri, nuvele, romane de o notabilă îndemînare tehnică, cusute în personaje bizare și greu de imaginat, subiecte de o abstracțiune indigestă, fraze atît de compuse încît privirea se lovea neputincioasă de ele, fără să le poată desface

în înţelesuri, şi sărea înapoi, stîrnind ecoul majestuos şi plin al ininteligibilului. Viaţa reală a autorilor nu pătrundea deloc în aceste cărţi. Din trivialul existenţei, prietenii mei se refugiau în literatura pe care o practicau, unde se simţeau în siguranţă, ca într-un pavilion plin de o atmosferă substanţial narcotică.

Publicul acestor cărţi (e drept, prea multă lume nu-i citea, însă noi puneam pe atunci vînzarea dificilă şi răsunetul cam plăpînd al acestor texte pe seama lipsei de instrucţie umanistă a maselor) nu ştia desigur că unul e navetist, că altul caută o slujbă, că al treilea deosebeşte cu greu biberonul de alt obiect domestic. Eu ştiam, fiind prieten cu ei, dar nu-i divulgasem nimănui. Lăsam pe toţi să creadă că existenţa lor efectivă e la fel de abstractă şi de pură, abstractă şi pură pînă la absurditate, ca şi paginile pe care le scriau. Şi astfel, insula de filozofi structurali plutea mai departe în perspectiva orizontală a vieţii, bătută de valurile realităţii, dar niciodată inundată de ele.

Ceea ce m-a întristat de data aceasta (pentru prima oară) a fost faptul că nu i-am găsit la fel de convingători. Literatura lor mi se păruse odată a fi expresie pură. Azi identificam în ea o formă de compensaţie: băieţii vroiau să scrie nu despre viaţa lor reală, ci despre alta, de care auziseră, pe care şi-o închipuiau, pe care, poate, o socoteau superioară. Vroiau să ducă o viaţă intelectuală, să se hrănească nemijlocit cu idei, să mănînce gîndul, să-l bea, să-l respire, şi îmbătaţi de el să se culce tot pe dînsul, să doarmă pe el somnul intelectului definitiv realizat. De fapt, scrisul lor era încercarea de a se elibera de un complex, şi acesta era complexul culturii. (Teoria mea, că viaţa reală e mult mai bogată în materie filozofică decît orice sistematologie, fusese de mult respinsă de prietenii mei, în cadrul unei *querelle des anciens et des modernes*, în care eu, firește, jucam rolul limitatului, al obtuzului, al perimatului, în timp ce lor le aparţinea partitura modernă.) Dar, la urma urmei, căutînd să se elibereze de ceea ce numeau ei „dogmatismul şi formalismul realităţii" (?!), ei ajunseseră la un dogmatism al culturii la fel de agasant şi de lipsit de valoare; şi dacă se eliberaseră de complexul „autenticului", acum se sufocau în complexul „intelectualului". (Dealtfel, cel mai briliant dintre ei discuta adesea pe tema inutilităţii artei sincere, afirmînd că în planul valorii adevărul nu figurează.)

Mă uitam la ei, din mijlocul lor, dar simțind cît de mult ne despart atitudinile noastre. Și mă gîndeam la Eminescu.

La Eminescu, fericită natură de creator remarcabil, pe care nu au corupt-o nici mitul satului, nici acela al orașului, nici folclorul, nici academia, nici simplitatea, nici complicația. Mereu autentic, trăind cu finețe gesturile cele mai elementare, dar mînuind vînjos și decis ideile, iubind deopotrivă esența populară și cea cultă, adunînd în operă toate direcțiile și nuanțele, ca să se înalțe deasupra lor, unic, personal, inimitabil, omul care l-a citit pe Schiller în căruțe de saltimbanci și a adîncit în praful somptuos al bibliotecilor bucăți de geniu popular îmi apărea în cea mai desăvîrșită rotunjime spirituală. Să trăiești autentic și să scrii autentic, să te intereseze cel mai umil cititor la fel ca și cel mai intricat analist.

Dificilă poziție, desigur. Conștiință literară care nu se menține fără eforturi. Luciditate, proprietate, legitimitate, pe care indivizii speriați fie de carte, fie de natură, nu o pot atinge, rămînînd unilaterali și asimetrici, condamnați la ambiguitate și interpretare, încătușați de un destin nesigur, ocoliți de publicul pe care orice îl poate atrage, dar numai echilibrul operei fundamentale, cu structură de univers, îl poate fixa.

Splendoarea lui Eminescu este autenticitatea, lipsa de complex, echilibrul între concret și abstract. Bogăția virilă a operei lui continuă bogăția virilă a unei existențe fără nici o zonă de confecționat. Și ca acest mare model sînt toți scriitorii noștri durabili, interesați de întregul vieții.

E adesea necesară o asemenea privire în trecut, chiar și peste umăr. Ca să putem judeca rece și exact rătăcirea uneori burlescă, alteori efectiv tristă a creatorilor dominați de vreun complex, obsedați, ca de o rană ascunsă, fie de ultraabstracțiune, fie de naturalismul gol.

Scînteia tineretului,
7 decembrie 1970

DESPRE „IDEI"

Prejudecăţile şi ideile primite procură criticii un comportament plin de ticuri, foarte uşor de observat în recepţia cărţilor. O prejudecată foarte răspîndită e cea a „ideilor".

Ideile, desigur, nu pot decît să umple de respect pe orişicine, mai cu seamă pe un intelectual, un artist, un critic. Marea laudă adusă unui scriitor e deci aceea că „are idei", că e un autor „de idei". Mare rezervă se manifestă faţă de autorii ce dovedesc că „nu au idei". Un clasament pe baza existenţei ori inexistenţei ideilor nu li se pare criticilor deloc impropriu. Asistăm din cînd în cînd la încoronarea unui autor, nici mai bun, nici mai rău decît un altul, pe motivul că „are idei" (uneori autorul în chestiune e mediocru de-a dreptul). Discriminarea pe baza „ideilor" se întîlneşte, mai cu seamă, şi chiar face ravagii în ultimul timp, în domeniul prozei şi al dramaturgiei.

Ce se poate înţelege, însă, prin idei ? Literatura e prin definiţie domeniul ideilor. Există literatură fără idei ? Mai mult, există text care să nu cuprindă idei ? Cuvîntul, orice cuvînt, cuprinde idee, iar cartea, orice carte, e o sumă de cuvinte şi o sumă de idei. Toţi scriitorii sînt scriitori de idei. Chiar Fenimore Cooper ori Jules Verne au idei. I se pot nega ideile Agathei Cristie ? Nu e nevoie de nici un efort de deducţie să extragi idei din orice fel de operă literară, de orice gen, compusă cu orice intenţie, de orice nivel estetic. Atunci, la ce e bună distincţia în favoarea unei literaturi „de idei" ?

Că ideile unui text pot fi discutate şi chiar apreciate cu severitate, iată o altă problemă. Ideile unui text pot fi uneori perimate, bizare, neclare, pernicioase, incongrue. Oricum, tot idei rămîn. Dar prejudecata critică nu se preocupă de cali-

tatea și de statutul ideilor, ci de *existența* lor. De ce, oare ? Ce îl face pe un critic literar să recunoască unei lucrări „ideile", și nu alteia, ori, cum ni se pare logic nouă, tuturor celorlalte ?

În realitate, ceea ce desemnează criticii prin „idei" sînt de multe ori nu idei, ci teze. Există scriitori care scriu fără să se preocupe deloc de încorporarea unei ideologii în opera lor. Opera, totuși, nu mai puțin, va conține o ideologie. Există alți scriitori care, dimpotrivă, scriu cu intenția conștientă a expunerii unei ideologii ; literatura lor echivalează cu susținerea unei teze. Și unii, și alții pot da opere remarcabile. Ceea ce contează nu e teza („inconștientă" în primul caz, conștientă în cel de al doilea), ci modul cum se încarnează ea în subiect, euri, destine, obiecte, adică în materia relevantă a literaturii, în „carnea" ei.

Dacă însă teza nu reușește să se încarneze, cartea nu mai e decît o ideologie avortată. Ideologie însă foarte aparentă, vizibilă pentru toată lumea, limpede și goală, necerînd nici o intuiție intelectuală. Ciudat : tocmai asemenea cărți, în care ideologia e foarte la suprafață, foarte aparentă, și uneori nedrapată în nici o haină a artei, satisfac mai ușor pe criticii vînători de idei.

Cărțile descărnate, fără euri, în care omul e înlocuit cu un nume ori un simbol (mai recent chiar cu o cifră ori cu un obiect), romanele fără subiect, teatrul fără conflict și fără dialog, peisajul fără culori și dimensiuni, fizionomia fără trăsături, profilul fără relief, gîndirea fără cuvînt și cuvîntul fără fond dau, desigur, o anumită senzație de nuditate mentală care poate trece o clipă drept esențializare. Într-adevăr, dacă despre material nu se poate spune mare lucru, schema cel puțin e vizibilă. Schema, ca orice schemă, are o anumită capacitate de seducție abstractă. Dar, oare, atîta e de ajuns ? La urma urmei, cu ce rămînem după lectura unei cărți care, cum se zice, „te face să gîndești", atunci cînd gîndirea nu e încorporată ? Cînd gîndirea nu e făcută trup și mișcare, om și peisaj, sentiment și gest, societate și individ, timp și spațiu ? Și oare, cînd te face o carte să gîndești în mod serios ? Atunci cînd gîndirea e desfăcută toată, ca un ceas pe masă, limpede în alcătuire, dar fără mișcare ? Sau atunci cînd o desfacem noi înșine, ca pe un miez, cînd o descoperim ca pe o cărare în hățiș ? Fără carnea vieții, gîndirea e anonimă și macabră ca

un schelet. Gîndim asupra unei cărți numai atunci cînd sîntem zguduiți de ea, cînd sîntem transportați de sentimentele ei, căci, paradoxal, ideile literaturii izvorăsc din sentimentele ei. Am merge pînă acolo încît am spune că arta aduce la același numitor sentimentul și ideea, le face sinonime. Idee fără emoție, ca și sentiment fără ascuțime intelectuală, nu se întîlnește în opera de valoare. Dar oare, luînd cărțile mari ale omenirii, nu le găsim pe toate sentimentale, sentimentale pînă la exces ? Și se poate, oare, spune despre ele că nu sînt și cărți de idei ? Criticul cel mai intransigent „intelectualist" nu ar putea spune că *Romeo și Julieta*, sau *Război și pace*, sau chiar romanele sentimentale engleze, nu sînt și cărți de idei. Atunci ? Atunci nu ne întoarcem la calitatea primă a artei, emoția ?

Dar interesant și simptomatic e faptul că opera de mărimea întîi se clasează din prima clipă deasupra unor asemenea caracterizări. Ea nu e nici de idei, nici sentimentală, ori e și una și alta, căci valoarea se constituie întotdeauna din suma elementelor. Și atunci, să ne gîndim dacă „o carte de idei" nu e de la bun început o formulă limitativă, echivalînd cu oprirea indicelui de valoare la un nivel din capul locului intermediar.

DESPRE „TALENT"

Dacă citim presă literară străină, critică literară străină (în foileton ori în carte), eseu, jurnal de creaţie, atitudini etc., de scriitori de pe alte meridiane, nu se poate să nu fim frapaţi de raritatea unui termen care a făcut la noi o neîntreruptă carieră, de cînd a apărut ceea ce numim o conştiinţă literară : e vorba de termenul de „talent". În speţă, nu numai absenţa termenului e frapantă, ci mai cu seamă lipsa lui de importanţă şi autoritate în sistemul de concepte şi în gîndirea critică. Ceea ce ataşăm noi de cuvîntul talent (o adevărată odisee a încrederii, speranţei, aşteptării unui nou creator), nu există în general, ca fenomen psihic. Se vorbeşte uneori de „daruri", în sensul concret de calităţi şi abilităţi, de „performanţe", adică de realizări, de fonduri, de comunicaţii, de remodelarea unor imagini, subiecte, idei, deci, de fapt, despre ceea ce ne-a oferit, în complexul operei, un creator oarecare, urmînd după acestea manifestarea gustului şi opţiunea către cutare ori cutare nivel al valorii estetice. Despre toate acestea vorbim şi noi, firește. Însă critica noastră foloseşte şi compune în judecata ei toate aceste elemente în urma unui dat, ca să zicem aşa, aprioric, care este, la fiecare analist, conştiinţa talentului autorului analizat. În jurul acestui talent (presupus de cele mai multe ori, în proporţii mai mari ori mai mici, dovedit mai rar, chiar dacă uneori criticul în chestiune nici nu face altceva decît să probeze, adesea cu argumentaţii dintre cele mai bizare, existenţa, ori mai bine zis preexistenţa talentului) sînt aranjate datele obiective, atîtea cîte există, şi cam la asta se reduce la noi, în clipa de faţă, cercetarea critică curentă asupra unui scriitor.

Realizarea scriitorului modern se verifică mai ales prin efectul pe care îl are opera sa în public, și ideea de scriitor „profesionist" nu e deloc o vulgaritate, cum s-ar putea crede. Ea traduce, dimpotrivă, cîteva realități sănătoase : aceea că scriitorul scrie pentru oameni și că circulația operei sale este esențială, pe de o parte, pe de alta, aceea că însăși „calificarea" scriitorului, adică înalta educare a abilităților sale, e și ea foarte importantă. Oricum, mistica talentului operează mult mai puțin în momentul actual și un anumit tip de orgoliu satanic al creatorului „ales" e tot mai adesea înlocuit cu conștiința responsabilității morale față de comunitatea în care respectivul scriitor se integrează.

La noi, talentul, inspirația, chemarea, alegerea, harul sînt termeni folosiți cu deosebită — și cam naivă — convingere, și ei exprimă mai mult decît simplul lor conținut semantic, căci sînt destinați a întreține despre artist o imagine (tipic romantică) a oarbei infailibilități. Practic, „are talent" e argumentul suprem — fericit cel care-l provoacă, pierdut cel căruia i se refuză —, și dincolo de el realizarea e de interes minor. Moralmente, talentul suplinește și chiar înlocuiește opera. Critica noastră literară nu face, în fond, decît să ghicească dacă X ori Y are talent, și cît anume, amînînd, uneori *sine die*, problema operei. Se produce o acreditare a operei, adică a formei complete și definitive, prin om, formă mobilă și trecătoare. Imaginea autorului se suprapune operei, atîta cîtă este, și o garantează prin potențele și virtualitățile sale. Iar imaginea autorului e de cele mai multe ori sprijinită de un... talent, nu de idei, atitudini, origini, orientări etc. Starea aceasta de conștiință ar fi fost proprie momentului pașoptist ; atunci, într-o cultură națională încă tînără și stîngace, în sentimentul lipsei corpului de operă și al rarității valorilor, „scrieți, băieți, numai scrieți" era un îndemn nu doar firesc, ci și foarte adînc, iar talentul — o legitimare suficientă. Azi, însă ?

Talentul e la noi, încă, metrul de apreciere cel mai răspîndit, și, deși sporadic contestat, cel mai eficient. Talentul singur, fie vorba între noi, nu e destul pentru a legitima evoluția socială, aprobarea critică, saltul în ierarhia valorilor. Ce supără e faptul că talentul nu se însoțește de operă. De operă autentică (operă înseamnă, întîi și întîi, cărți, și apoi, obligatoriu, cărți de substanță și semnificație) : căci, în fond, oricine

poate scrie o carte, ba chiar mai multe ; problema e ce cuprinde ea.

Există azi multă literatură română, există destulă literatură română bună (uneori mult mai puțin cunoscută decît unele cazuri de evident eșec și fals), și sentimentul că trebuie să acceptăm pe oricine, numai pentru că nu avem suficiente texte și nume, că trebuie să învestim imediat, chiar și pe un criteriu atît de vag, labil, insuficient, ca talentul, trebuie să dispară. Nu talentul poate fi criteriul, ci numai opera, și aceasta verificată prin fondul și adevărul ei. Autorii talentați, care promit, rămîn o amintire frumoasă, și atît.

Citățm deseori pe Alecsandri, cu formula sa referitoare la substanța poetică (adică literară, căci termenul n-a fost folosit restrictiv) a românului. Tocmai aici e chestiunea. O calitate atît de răspîndită și de „democratică" nu mai poate fi tot atît de prețioasă. Și dacă Alecsandri a scris aceste cuvinte cu maliție, ori chiar cu anumită dezamăgire și melancolie, deci critic, nu laudativ ? Lucrul se poate susține. Tocmai din cauza talentului deosebit de răspîndit și puternic, scriitorul român, copil răsfățat, se risipește atît de des în propriile sale daruri, și lasă în urmă un mit personal, o faimă umană, dar nu o operă consistentă și durabilă. Să ne amintim că ratarea e dureroasă ca priveliște tocmai pentru că talentul țîșnește și pulsează în fiecare detaliu al ei.

Aș propune, deci, dacă nu se poate să renunțăm la ideea de talent, și la toată rezonanța tradițională pe care o trezește în noi, cel puțin s-o modificăm folosind termenul de vocație. Talentul e gratuit și infantil, cîmpenesc și vesel. Vocația e constructivă și chinuitoare, constituțională și de-a dreptul tragică. Ceea ce, după mine, garantează mai mult opera.

România liberă,
10 mai 1970

CANON
ŞI PERSONALITATE

Arta faraonică e mult mai impresionantă decît cea greacă. Armonia statuilor greceşti, în care alabastrul şi marmora capătă o atît de dulce carnalitate, e făcută de om şi pentru om, de un om artist, echilibrat, închinat frumosului. Coloşii egipteni sînt numai de piatră, ruptura între ei şi lumea vie e declarată, intenţionată, omul nu se poate regăsi în ei. Accesibilitatea greacă, efect al unei evoluţii în atitudinea estetică, dar şi al democraţiei în societate şi în gîndire, e de negîndit în arta Egiptului. Fenomenele de „realism" tardive, corespunzînd unei scăderi a proporţiilor statuilor egiptene, reprezintă o corupţie, o derogare de la liniile maximei înfloriri artistice. Prin dimensiuni, regii, reginele, zeii strivesc privitorul, activîndu-i spaima religioasă faţă de gigantic şi inanimat. Însă ceea ce ni se pare interesant e altceva. Cum, într-o expresie atît de rigidă, atît de impersonală, atît de improprie manifestării omului unic şi irepetabil, a artistului original şi capricios, s-au putut sculpta în afară cu atîta forţă tocmai talentul, personalitatea, noutatea, sensul inconfundabil, mesajul profund ?

Căci avem de-a face cu o artă canonică. Mă plimbam în templul de la Karnak, pe sub genunchii monumentali ai lui Ramses al treilea, printre sfincşii cu cap de berbec, pe lîngă reliefurile falice ale lui Men, zeul fertilităţii, pătruns de un puternic sentiment de originalitate şi de adîncime. În fond, cam toţi faraonii sînt înfăţişaţi la fel. Cu piciorul stîng înainte, simbolul atotputernicei maiestăţi, coafaţi cu un şoim şi o cobră, semnul unirii celor două Egipturi, încrucişînd pe piept cîrja şi biciul, forţa şi înţelepciunea, cu barba falsă, semnul

demnității supreme, cu umerii de piatră foarte drepți, cu brațele țepene, parcă fără coate, cu pîntecul supt, cu ochii fără privire, și fireşte, cu toții ciupiți de vărsatul timpului. O artă perfect canonică, atît de canonică încît nu i se mai poate spune figurativă, căci ideea de figurație aici nu prea mai are înțeles. Și totuși, paradoxala senzație e mereu de unicitate. Augustii arhitecți și sculptori, ale căror nume, în majoritate, nu s-au păstrat, și care s-ar părea că nu și-au bătut capul niciodată cu chestiuni tipic moderne, cum ar fi „tușa personală a artistului", s-au înfipt ca un cuțit de piatră în conștiința omenirii, și modestia lor se dovedește mai durabilă decît atîtea orgolii luciferice de mai tîrziu.

Lucrul e greu de înțeles, cel puțin în primul moment, pentru un intelectual ce aparține epocii noastre. În conștiința artistică de azi există o adevărată mistică a originalității. Toți se zbat să fie originali, pe orice cale, prin orice mijloace, prea adesea, vai !, *via negationis*, în așa fel încît, în goana neobosită după inedit, efemeritatea devine condiția originalității și viceversa.

Departe de noi ideea că originalitatea e neînsemnată, că noutatea nu ar aduce nimic artei, ori că „libertatea" în expresie nu este esențială în orice operă. Însă lecția oricărei arte canonice — și trebuie să recunoaștem că față de o cultură antică, ori față de o perioadă cum a fost Renașterea, rezumabilă și ea, la urma urmei, la un număr nu prea mare de arhetipuri biblice, fenomenele de „dogmatism" modern sînt rizibile — e aceea că opera depinde întîi de personalitatea artistului și de capacitatea lui de a sintetiza lumea și existența, nu de forța cu care trage publicului un pumn între ochi. Reprezentarea romantică a geniului e de obicei aceea a unei naturi fără egal, ce nu se supune nici unei reguli. Dar cine poate nega geniul unei piramide, din care emană, cu toată proporția covîrșitoare, o matematică „discreție" ? Cine nu e cutremurat de disciplina unei alei de sfincși ? Cine nu apreciază în repetiția scrierii pictografice o divină inteligență ? Și, coborînd în mormîntul lui Seti I, cine nu simte că se înecă într-un ochi nesfîrșit al timpului ?

Desigur, vom spune, alți oameni, altă filozofie, altă nevoie de frumos. Dar arta mare și adevărată nu e mereu concentrare, adevăr sublimat, aur simbolic, gînd vast, în care se pot cuprinde mii de oameni și sute de ani, pace, eternitate ? De

ce o artă febrilă, grăbită, crispată de timp, pe chipul căreia fiecare secundă sapă un rid, îmbătrînind-o înainte de vreme ? Oare numai vechii egipteni aveau timpul de partea lor ?

Emoționantă e condiția artiștilor care au dat lumii aceste minuni. Opera nu se iscălea pe vremea aceea. Deseori artiștii erau sclavi. Uneori mai multe generații lucrau la același monument. Artiștii glorificau un faraon, care dorea să însemne viața lumii prin moartea lui pompoasă. Ei înșiși erau, ca să zicem așa, excluși din propria lor artă. Mureau adesea înainte să vadă încoronarea operei, și erau de multe ori asasinați ca meșterul Manole, pentru ca geniul lor să nu împodobească sfîrșitul altcuiva. Se poate existență mai lipsită de glorie, de popularitate, de toate voluptățile în care se scaldă din plin artistul de azi ? Sigur e că meșterii de acum trei milenii și mai bine nu cunoșteau deloc „complexul autorului", așa cum îl resimțim noi. I-a acoperit nisipul ori poate i-au sfîșiat șacalii, li s-a risipit numele, și totuși ei sînt, în depozitul de spirit al omenirii, mai mult decît sute de semnături la un loc. Niște artiști de asemenea talie cu siguranță că își cunoșteau valoarea. Modestia lor nu poate fi decît un semn de maximă noblețe artistică. Viața lor a fost doar creație. Odată creația împlinită, trupul s-a desfăcut.

Mă gîndeam la toate acestea, la 15 decembrie, la Luxor, sub un cer de cobalt, între coloși pe a căror gură spartă de timp parcă se citea un surîs de triumf. Și simțeam în jur nu o Africă primitivă și luxuriantă și plină de fiare din abecedar, ci o planetă de frumos a cărei cheie am pierdut-o.

Scînteia tineretului,
28 decembrie 1970

Am constatat mai demult, întîi cu mirare, apoi cu tot mai mare tristeţe, cît de vagă e ideea pe care o avem despre modernism, dar mai ales cît de puţin cunoaştem modernismul românesc !

Citind presa literară şi cărţile de debut, am băgat de seamă cît de receptivi sînt unii autori tineri la diverse experienţe formale, cele mai multe de aspect „modernist" şi de import. O mulţime de metode şi de doctrine, nevăzute cu ochii noştri, necitite cum trebuie, auzite în saloane literare, filtrate prin traducerile fragmentare din presă, ghicite, închipuite, inundă poezia de debut, proza de debut, şi chiar critica scrisă de unii analişti mai slabi de înger. Inventii străine dintre cele mai naive, noutăţi vechi, uneori pure scamatorii îşi găsesc terenul şi adepţii — unde ? — într-o cultură care, de fapt, a trecut demult prin toate acestea, pentru că în unele cazuri le-a inventat chiar ea.

Acum cîţiva ani, nişte tineri poeţi (dintre care unii au evoluat remarcabil de atunci încoace) declarau că practică suprarealismul, chiar vorbeau de un neosuprarealism. Citit, acest neosuprarealism arăta foarte ciudat : era „academic" pînă la stîngăcie (unde sînt spontaneitatea percutantă, oralitatea, trăirea publică şi toate celelalte forme de „autentificare" ale suprarealismului adevărat ?), şi, în loc să fie practicat de oameni hiperinteligenţi şi cultivaţi, care s-ar fi plictisit de cultura de cabinet, era în majoritate rodul unor tineri onesti şi talentaţi, poate, dar sigur semidocţi. Orientarea a pîlpîit nitel şi s-a stins. Ceea ce interesează e sursa ei : ea a apărut ca o mişcare de compensaţie, tinerii în chestiune încercînd să practice ei înşişi ceea ce nu reuşiseră să cunoască destul la

şcoală, la facultate, ori prin exegeză şi istorie literară. Descoperiseră şi ei, tardiv şi inutil, praful de puşcă. O bună cunoaştere a fenomenului suprarealist ar fi evitat această irosire de energie.

La urma urmei, e foarte bine că un autor vrea să facă experienţe, mai ales cînd e tînăr, şi nimeni nu moare dintr-o mică indigestie cu formalism. A încerca să-ţi măreşti fondul de influenţă prin date din alte culturi e legitim. Snobismul şi cosmopolitismul pot face parte — pînă la un punct — dintr-o firească năzuinţă de informare. Dar, dacă e vorba să căutăm idoli, atunci de ce nu ne-am închina întîi chiar la ai noştri ? O admiraţie fără rezerve stîrneşte cutare ori cutare scriitor străin, citit tardiv, tradus tardiv, comentat tardiv, şi adesea aceeaşi experienţă, uneori la un nivel superior, noi o avem din anii '30, dar am uitat de ea. Se poate aşa ceva ? Asta aduce a lipsă de demnitate. S-a scris la noi mai mult despre noul roman franţuzesc decît despre Urmuz, mai mult despre Camus decît despre Anton Holban. Confuzia din poezia „tînără" ar fi simţitor micşorată dacă s-ar republica în ediţii critice curentele poetice româneşti dintre 1925 şi 1945. Ce lecţie utilă ar fi, de pildă, *Poemul invectivă* pentru o mulţime de tineri care se străduiesc să epateze ! Ar băga de seamă că îndrăznelile lor de azi au predecesori mult mai „tari".

Fondurile naţionale trebuie cunoscute cît mai bine, altfel cum să ne ferim de dezorientare ? Şi trebuie să ne gîndim că dezorientarea are efect nociv mai ales în conştiinţa scriitorului tînăr, care, nu prea de mult, îl căuta pe Le Clézio, dar nu pe Blecher, hrănindu-şi un cu totul nejustificat complex de inferioritate faţă de culturi moderne întru nimic superioare culturii noastre.

Scînteia tineretului,
ianuarie 1971

NAȚIONAL ȘI UNIVERSAL

Un produs artistic național este, prin calitățile lui adînci, și universal. O valoare artistică devenită universală decurge întotdeauna de la un patrimoniu național. Cu aceste adevăruri sînt de acord cam toți exegeții ce participă la o dezbatere despre național și universal. Mai departe, în ce privește universalizarea unei opere naționale, încep distincțiile, antagonismele, școlile de gîndire. La o concluzie e greu de ajuns, dată fiind exprimarea artistică în inimitabil unicat, la care participă spațiul și timpul cu conjuncturi iarăși unice. În ce privește cultura română, o dezbatere aprinsă pe această temă e de rigoare. Nu tot din ce se spune în clipa de față e nou : părem a fi născuți, culturalmente, între două uși, ce se deschid și se închid alternativ, una spre noi înșine, cealaltă în afara noastră.

Dificultatea de circulație a spiritului românesc se explică în parte prin speciozitatea limbii. De fapt, acest argument este incomplet, căci dă senzația improprietății limbii noastre, concurată de altele, mai sprintene, mai „frumoase", mai eficace etc. Româna nu e cu nimic inferioară unei alte limbi. Uităm că, de fapt, așa-zisele limbi circulante sînt expresia unor popoare cu mare platformă politică. Latina a fost condamnată de căderea Imperiului roman. Ar fi engleza azi atît de apreciată dacă Anglia n-ar fi avut colosale posesiuni din care s-au născut noi națiuni de limbă engleză ? Argumente istorice se pot da cu duiumul. Românii, popor pașnic, n-au exportat valori pe căile amintite. În provincialitatea fatală a culturii românești, iarăși, nu se poate crede. Multă vreme, Germania a fost la fel de provincială ca și România, și pătrunderea ei în concertul european e, cultural vorbind, tar-

divă. Dealtfel, o cultură poate fi provincială în mod periodic (perioadele acelea pot fi chiar secole), provincialitatea exprimîndu-se la nivelul conştiinţei culturale, mentalităţii, instituţiilor, moralei creatoare curente, libertăţilor şi tabù-urilor etc. Ceea ce nu jeneazǎ în nici un fel pe marii artişti contemporani cu aceste perioade. Argumentul după care cultura română ar fi retardatară e şi el, pe perioade, adevărat. Faţă de majoritatea culturilor europene, a noastră prezintă întîrzieri şi sincope (artiştii remarcabili, iarăşi, n-au suferit de pe urma lor). Toate aceste trei argumente la un loc nu duc în nici un fel la ideea inferiorităţii noastre. S-a spus că sîntem prea specifici pentru a interesa pe alţii, s-a spus şi contrariul. În aceste condiţii, circulaţia limitată a culturii noastre e greu de explicat.

Totuşi, după mine, explicaţia stă în provincialitate şi întîrziere, însă aşa cum s-au manifestat ele, de-a lungul timpului, la nivelul instituţiilor, formelor, mediilor. Noi privim în trecut, contemplăm o anume perioadă a literaturii române, vedem numai piscurile, admirabile, şi nereceptarea lor pe plan universal la momentul respectiv ni se pare absurdă. Nu ne dăm seama că, în epocă, culturile străine care se interesau de a noastră stabileau contacte doar la nivelul instituţiilor şi mecanismelor. Adică la acel nivel oficios şi funcţionăresc, ocolit şi dispreţuit adesea de valoarea reală. Între cele două războaie mondiale, de pildă, epocă de mari valori, Societatea Scriitorilor Români a fost deseori condusă sau orientată de nulităţi. Mediile formale, evitate de artistul mare şi conştient de sine, au însă un rol covîrşitor în „exportarea" unei culturi. O revistă bună, o redacţie poliglotă şi vioaie, un post de radio eficient şi prompt, un institut de relaţii culturale cu străinătatea echipat cu tehnicieni de calitate, o diplomaţie culturală care cuprinde în cadrele ei şi scriitori, iată lucruri mici, a căror importanţă însă nu poate fi trecută cu vederea. În aceste puncte se produc contactele între culturi, căci nimeni din străinătate nu poate să intuiască perfect domiciliul unui geniu naţional şi să descindă cu reviste şi edituri chiar acolo, ca să se adape de la sursă. Valorile există, cresc, se dezvoltă, stăpînesc publicul naţional, dar depind, în condiţiile lipsei de circulaţie a limbii, de sistemul de organisme şi relaţii al întregii culturi. În această „reprezentativitate" noi am fost multă vreme deficitari, şi sîntem

încă. Se poate imagina ce ocazii am ratat de atîtea ori. Unii nici nu-şi ascund cinismul în această problemă : Ei, şi ce dacă nu sîntem cunoscuţi ? De ce-am fi cunoscuţi ? A fi cunoscut ca naţiune e însă vital şi faptele istorice grave o demonstrează din plin.

Cred, astfel, că discutarea chestiunii sub latura practică e mai utilă decît disociaţiile fine în legătură cu caracterul nostru confruntat cu Europa. Ţin minte o conversaţie avută acum cîţiva ani cu un mare specialist al circulaţiei cărţii, inteligent şi rutinat : Claude Gallimard. M-a frapat mai cu seamă „tehnicismul" său principial în ce priveşte chestiunile culturale. Piaţă, organizare, reclamă, difuzare, propagandă culturală, iată termenii săi cei mai frecvenţi. Îl întrebam în ce fel poate fi impusă o valoare literară dificilă şi nepotrivită curiozităţii populare, în ce fel pot fi impuşi un scriitor ori un grup de scriitori încă necunoscuţi, în ce fel poate fi lansată o cultură mai puţin cunoscută. Totul e o chestiune profesională, îmi răspundea el. Publicul cere carte, noi trebuie să-i dăm carte. Îi atrăgeam atenţia asupra selecţiei de valoare, lucru care-l făcea să surîdă. Valoarea o stabilesc esteţii, timpul şi fidelitatea publicului. Ca să se aleagă valori, noi trebuie să publicăm mult şi de toate felurile. Şi mi-a spus alt lucru de semnificaţie : nu trebuie să credeţi că dacă Eminescu ar fi fost cunoscut în Occident la timpul său, asta ar fi asigurat circulaţia literaturii române azi. Cu un singur scriitor, fie şi genial, nu poţi impune o cultură străină. Treizeci de scriitori români, publicaţi în străinătate, ar fi făcut, chiar mediocri cu toţii, mai mult pentru cunoaşterea culturii dumneavoastră. O cultură trebuie cunoscută, şi asta, în dimensiunile largi ale publicului modern, nu se poate face decît cantitativ.

Înţelegeam din ce-mi spunea că o asemenea întreprindere trebuie să fie de anvergură, o adevărată industrie, cu mulţi specialişti de înaltă calificare, cu mulţi scriitori în toate punctele cheie, cu fonduri, cu reprezentanţe şi sedii de relaţii, animată de un spirit practic considerabil, cît şi de un amplu patriotism. Condiţia primă a acestei întreprinderi ar fi fost modernitatea. Aici, latura retardatară de care vorbeam îşi dovedeşte gravitatea. Există şi azi (şi se luptă prea puţin contra lor) teme şi formule literare perimate şi anacronice, ce nu mai fixează publicul. Urbanismul culturii române, de pildă, e încă o materie de controversă, şi nu un bun cîştigat. Şi cîte

încă nu s-ar mai putea cita. De pe urma acelei conversații, reluată din alte unghiuri cu alți specialiști și editori, români și străini, înrudiți ca gîndire, am rămas cu două idei : la nivelul instituțiilor organizarea e vitală, ca și fermitatea criticii interne la adresa nonvalorilor, ce se strecoară cu atîta ușurință în prețioasele antologii menite să ducă chipul României prin geografii exotice. De fapt, patriotismul fiecăruia se poate verifica și în aceste condiții. Există scriitori români care văd negru înaintea ochilor cînd aud că în străinătate a fost publicat vreun confrate. Ca și cum acel confrate nu le-ar face un imens serviciu. Căci un scriitor român pavează drumul altuia, și cu cît se vor face cunoscuți mai mulți, cu atît progresia va crește mai repede. Nu demult, un substanțial succes de critică la Paris al romanului *Între zi și noapte*, de Henriette-Yvonne Stahl, n-a trezit nici un comentariu călduros și solidar în presa literară românească. Fapt semnificativ. Ca și cum cei ce se desprind din cînd în cînd din pluton ar fi niște infractori, nu niște pionieri ai literaturii românești.

Problema, încă o dată, e mai mult practică. Teoretic, o știm prea bine, cultura română merită un destin universal. De fapt îl și are, însă cred că încă nu-l sprijinim îndestul. Franța contemporană, de pildă, suferind de o mărturisită criză culturală, nu și-a pierdut, datorită excelenței mediilor și mecanismelor culturale, „piețele". Literatura unei țări trebuie ajutată să circule prin toate mijloacele.

România literară,
7 mai 1970

Folosesc termenul de *înclinație*, tocmai ca să afirm de la început că e vorba de ceva organic. Dacă aș fi folosit cuvîntul *preocupare*, aș fi adus, poate, în memoria cititorului pe acel scriitor didactic care practică în pagina lui o sterilă sociologie de cabinet, cunoscînd atît de bine dinainte rezultatele, încît nici nu se mai osteneşte să simuleze cercetarea. O preocupare socială există, fireşte, la orice scriitor serios, şi mai mult decît o preocupare, decît o febră intelectuală orientată spre societate, există o conştiinţă socială şi o responsabilitate. Insist însă pe latura înclinaţiei (deci a atracţiei, nu a determinării), vrînd să consolidez ideea că scriitorii adevăraţi se comportă ca indivizi sociali şi creatori sociali în mod natural, nu obligaţi de vreo dogmatică reţetă literară, ci de însăşi condiţia lor în sînul societăţii în care trăiesc.

După opinia mea, toţi scriitorii autentici, indiferent de facturile lor diferite, sesizează socialul în euri. Îi apropie, deci, atitudinea faţă de individ şi faţă de grup, fără să-i lege o formulă comună. Prin adîncirea eurilor, prin exploatarea particularului în oameni, obiecte şi atmosfere, ei deschid calea raţionamentului şi a concluziei, nicidecum a sentinţei şi a ideii preconcepute. Avînd inteligenţa de a nu studia o singură faţă a problemei, de a nu reprezenta un singur punct de vedere, ei aduc în prim-plan complexitatea şi imperfecţia umană, nu simplitatea şi eficienţa mecanismelor colectivităţii nediferenţiate. Rezultatul e însă cuprinzător. În momentul actual, prin tehnica stilistică mai mult sau mai puţin generalizată a „precizionismului cinematografic", evocarea socială devine permanentă. Peste tot în lume, cea mai recentă generaţie de scriitori e reconfortantă tocmai prin redescoperirea lumii concrete,

ori din ce material ar fi constituită ea. Poate părea paradoxal pentru unii, dar tocmai pe această cale, a concretului, un termen atît de abstract cum e „societatea" prinde carne, creşte, se mişcă, trăieşte.

Faţă de aceste probleme, la noi recepţia critică e încă destul de ezitantă. În ultimii ani, nu au fost *identificaţi social* de către critică decît acei scriitori a căror identitate socială sare în ochi. Există scriitori care caută să găsească terenuri sociale neprospectate, lucrînd mai cu seamă în direcţia *nuanţei sociale*, fiindcă nu văd societatea schematic, ci în mişcare, interferenţă şi interdependenţă. Să fie acest lucru atît de neevident încît critica să nu bage de seamă ?

Prin fereastra unei asemenea literaturi cititorul vede societatea românească contemporană mult mai complex şi mai credibil decît prin literatura situaţiilor-tip şi a personajelor-teză. Nuanţa socială, aluzia, asociaţia, amintirea, comparaţia, prevestirea socială, procedee şi reflexe firesti şi literaturii, şi omului, duc mult mai sigur la generalizarea justă decît orice maximă cu aparenţă „ştiinţifică". Autorii şi eroii apar diverşi şi contradictorii, şi publicul îşi poate odihni din nou ochiul pe ei.

Dar dacă e aşa, şi chiar aşa e, ar trebui o mai mare receptivitate faţă de această latură, adică o cercetare mai atentă şi mai serioasă a textelor.

Cronica,
24 mai 1969

Am băgat de seamă că în ultima vreme, în faţa unei anume categorii, e mult mai greu să adopţi o atitudine firească şi sănătoasă decît una şocantă. Cele mai ciudate, chiar cele mai nepotrivite, cele mai neconvingătoare idei şi opinii sînt primite ca un lucru natural, şi necesar. Invers, lucrurile cele mai normale, cele mai confirmate, cele mai sigure provoacă o gamă întreagă de refuzuri şi negaţii, de la ironie şi scepticism la cel mai brutal proces de intenţie. De exemplu, ideea de realism şi ideea de vocaţie socială a literaturii. Nu prea demult, în nişte articole şi la una sau două mese rotunde înclinam, între alţii, pentru o literatură realistă şi cu adresă socială. Un remarcabil scriitor, care îmi acceptă prietenia, mi-a ţinut între patru ochi o lecţie destul de aspră, care s-ar putea rezuma astfel : „Desigur, ai dreptate. Toţi marii scriitori sînt realişti. Literatura autentică are o obligaţie socială. Însă e periculos să exprimăm în gura mare asemenea idei, căci ele devin nişte edicte. Nu trebuie să edictăm. Nu trebuie să promovăm nimic cu prea multă siguranţă în literatură, pentru ca nu cumva ideea aceea să devină dogmă şi să sufoce creaţia liberă. Şi mai ales «realismul», «socialul». După modul în care au fost folosite aceste cuvinte, aceste idei, nu trebuie tocmai tu, să încerci să le reimpui cu forţa. Etc., etc." M-a mirat mai cu seamă distincţia făcută : „tocmai tu". Adică cum tocmai eu ? Eu, sau un altul ca mine, nu are voie să aibă o opinie şi s-o exprime deschis, pentru că, din nenorocire, ea angajează nişte termeni „compromişi" de estetica dogmatică ? Dar ce sînt eu de vină, care n-am colaborat la crearea ei, nici n-am pus-o în aplicare ?

De ce să mă revolt tocmai eu împotriva realismului şi a adresei sociale, dacă le simt nevoia ? Şi de ce, dacă folosesc termenii de realism şi social, trebuie să se înţeleagă că îi folosesc în sensul penibil al acestei estetici ? Şi dacă, prin absurd, aş încerca să reimpun cu forţa nişte concepte pe care, cum se zice azi, „viaţa nu le-a confirmat", ce şanse de reuşită aş avea ? M-a frapat grozav reflexul psihic creat de anumite cuvinte. Cutare poet, cutare prozator, cutare critic, poate susţine oricînd orice şi e crezut sau nu, dar nimeni nu-l bănuieşte, nimeni nu spune că pregăteşte o agresiune asupra creaţiei libere, că impune cu forţa etc. Dacă un scriitor enunţă însă principii de genul celor citate mai sus, înseamnă că dă edicte, că proclamă lucruri în care nu crede etc., şi el e clasat îndată, fără drept de apel, se emit asupra caracterului lui teorii de-a dreptul ignobile, şi, dacă i se mai acordă creditul unei discuţii sincere, ea începe pe un ton de profundă dojană : „Şi tu ?" („Şi tu te-ai lăsat atras, ademenit, şi tu ne-ai părăsit ?"— iată ce s-ar putea spune pe acest ton.) „Şi tu, Brutus ?" Pentru a înţelege de la ce dezorientare decurge o asemenea poziţie, trebuie să mai spunem că în asemenea cazuri nimeni nu invocă opera incriminatului, chiar dacă ea constituie cea mai bună dovadă că autorul e încă moralmente intact. (Interesant e însă faptul că o parte din conştiinţa literară continuă acel moment, avînd aerul că îl combate, pentru că nu se dezbară de reflexele, de alergiile, de idiosincraziile lui, pentru că gîndeşte în categoriile de atunci, care nu mai au valabilitate, chiar dacă e vorba de categoriile „de opoziţie".)

Dialogul de care pomenisem mai sus implicase cam toţi termenii „compromişi" de estetica dogmatică (din păcate, toţi nişte termeni esenţiali şi de neînlocuit), dar mai cu seamă fusese vorba de „social". Scrupulul interlocutorului meu era următorul : ca nu cumva invocarea prea hotărîtă a „socialului" să combată calitatea general-umană a literaturii, şi atenţia pentru întreg să nu sărăcească textele de unic şi particular. Comunitatea, în mecanismele ei generale, să nu niveleze eul, şi funcţionarea oarbă a societăţii să nu transforme caracterele în nişte argumente sociologice.

Rezervă foarte demnă de luat în seamă. Tipică însă conştiinţei literare de acum zece ani cel puţin. Abia după ce

convorbirea noastră a luat sfîrşit, mi-am dat seama că în fond eram de acord. Numai că eu nu eram atît de sensibilizat, spaima mea de poncif şi inautentic nu mă făcea să văd o primejdie chiar oriunde. Pentru mine, social şi uman nu se contraziceau. La urma urmei, cum să vezi societatea dacă nu prin om ? Şi, ca artist, cum să modelezi o epocă dacă nu prin caractere, cum să înţelegi un timp, o gîndire, o structură socială, dacă nu printr-un erou ? Care creator serios s-a gîndit vreodată să reprezinte o societate fără să desfacă în miezul ei nişte adevăruri eterne, care personaj specific şi circumscris nu e o variantă a întregii umanităţi ?

Folosim adesea formule ca : „romanul unei epoci", „cartea unei generaţii" etc. Asemenea cărţi cuceresc atenţia pentru că pot fi identificate cu un fenomen trăit de toată lumea la un moment dat. Dar epoca e urmată de alta, o generaţie piere şi vin alte generaţii, şi cărţile rămîn, pierzîndu-şi poate adresa momentană, dar dovedindu-şi aderenţa la datele definitive. Ce e mai interesant e tocmai, ca mister al creaţiei, modul în care specificul şi circumscrisul devin sediul eternului, şi viceversa. După cum în Shakespeare sînt detalii delicioase prin specificitatea lor strict elizabethană, astfel un roman de ultimă oră nu se poate să nu cuprindă măcar rudimente ale permanentului. Ajungem din nou, în fond, la fericitul compromis între general şi particular. Aşa e omul, aşa e şi opera. Concepînd socialul în literatură ca o declaraţie patetică, ca o izbucnire absolut sinceră, ca o dăruire a autorului către publicul său, parcă n-am fi în situaţia de a compromite caracterul uman. Dar concepînd socialul ca o analiză lucidă, pe care autorul o face în deplină responsabilitate, participînd sufleteşte la destinul comunităţii ? Parcă nici atunci. Dar concepînd socialul ca o atitudine francă, asumată pînă în cele mai fine detalii, ca o acţiune cu scop, acţiunea autorului de a mişca masa publicului printr-un fond personal de idei, din unghiul său unic „de autor" ? Parcă şi asta ar fi o atitudine destul de omenească. Atunci ? Atunci de ce să punem în contradicţie noţiuni care se completează ? Oare social nu înseamnă şi uman, uman nu înseamnă şi social ? Şi dacă unii au ajuns să se sperie de cuvinte ca de umbra lor, obştea literară trebuie să-i urmeze ?

Artistul autentic nici nu se sperie de cuvinte, nici nu se lasă dominat de ele, și firește că nu le poate folosi cu intenție malefică. Oricît de greu ar fi destinul lui, în timp și în loc, el nu poate decît să rămînă el însuși, opera lui nu poate decît să crească. Dar e tocmai acea operă vastă, mereu nouă, plină de adevăr ca o grădină tropicală de minuni colorate, în care încap toate detaliile și toate speciile, în care nici comunitatea nu e refuzată de individ, nici individul nu e strivit de comunitate.

Luceafărul,
3 aprilie 1971

Preocupaţi să-şi constituie o „personalitate modernă", unii scriitori resping mai toţi termenii convenţiei literare, adesea fără să-şi bată capul cu sensul lor adevărat. Într-o vreme, întrebarea dacă un scriitor e angajat în vreo direcţie a vieţii societăţii, dacă scrisul lui militează pentru ceva, fie acel ceva estetic, social, politic — în concepţia noastră toate acestea fiind indispensabile unui mesaj autentic — se punea direct şi fără subtexte, iar interlocutorii se înţelegeau din prima clipă asupra ideii pe care o discutau. Ce spun unii scriitori de azi cînd sînt întrebaţi dacă „militează" ? Înalţă francamente din umeri, ori se pierd în explicaţii tortuoase, ori interpretînd întrebarea ca pe un fel de provocare dogmatică, se leapădă violent : nu, nu militează pentru nimic, literatura nu e făcută ca să militeze etc. Cît rău ne-a făcut estetica rudimentară se vede, astfel, încă o dată, atunci cînd constatăm că, pentru unii literaţi („nevinovaţi" în atitudinea lor), o seamă de termeni-cheie nu mai pot avea decît sensul manualului şcolar, şi încă al unui manual şcolar sărac şi depăşit. Confuzia, căreia uneori îi dă aparenţă logică un teoretician îndemînatic şi snob, pleacă de la scriitori la cititori. În fine, la urma urmei, orice cultură, orice viaţă literară comportă şi fenomene de distorsiune şi frivolitate, şi atitudini sceptice, şi negaţii violente, şi chiar curate nihilisme, pe lîngă orientările constructive, autentic inovatoare prin fondurile lor, pe lîngă veneraţia tradiţiei, pe lîngă disciplina bibliotecii, pe lîngă tăcerea sobră a cabinetului de lucru. Moment literar, care să nu aibă şi goluri pe lîngă plinuri, nu s-a văzut. Dar să urmărim puţin un destin tipic de tînăr scriitor : debutul, într-o publicaţie literară, e rareori concludent, întîi

pentru că mai niciodată debutantul nu e reprezentat cu un text suficient de amplu ca să-l definească ; însă debutul e urmat de alte apariții, încet-încet un portret prinde să se închege, tînărul în chestiune (în cazul cînd are un condei mai sprinten) gustă și din ispita criticii literare (adesea pe un ton definitiv, negînd îndrăznețe cele mai consolidate valori), apare volumul de debut, scriitorului proaspăt intrat în for i se iau interviuri la care răspunde cu afirmații senzaționale (am spus afirmații, am greșit, în această perioadă se pronunță de obicei mai mult negații), apare al doilea volum, începe voga, îndrăznelile teoretice (și practice) ale autorului sînt tot mai mari, și deodată are loc o trecere, un salt, o metamorfoză — e vorba de primul volum de mare tiraj ! Iată-l pe tînărul autor deodată în situația de a fi tipărit în zece, cincisprezece, douăzeci de mii de exemplare ! Este o clipă în care se pune, ca să zicem așa, *la question de confiance*.

Într-adevăr, ce înseamnă zece sau douăzeci de mii de exemplare ? Dacă o carte se citește în medie de patru oameni (cărțile de succes sînt citite chiar de mai mulți), înseamnă că un autor tras în cincisprezece mii de exemplare comunică cu șaizeci de mii de cititori. Mai mult decît atît, dacă autorul e un autor de succes, el magnetizează, el hipnotizează șaizeci de mii de oameni (o adevărată lume, un adevărat univers). Autorul ține în puterea sa pe cei șaizeci de mii de oameni, măcar atîta timp cît e nevoie ca aceștia să uite cartea (deși o carte bună nu prea se uită). El îi leagă între ei pe aceștia șaizeci de mii de oameni, îi înrudește, îi solidarizează, le dă o conștiință nouă, o conștiință care e și colectivă, și individuală. Și toate acestea numai prin acțiunea unei cărți. A unei cărți care se poate cumpăra cu cîțiva lei și citi în cîteva ore.

Dar dacă autorul ajunge în această poziție (atît de invidiată) a „autorului preferat", el trebuie să și capete conștiința că mișcă efectiv cu condeiul mase de oameni. Este adevărata încercare pentru un scriitor, adevărata maturizare. Cîtă vreme scriitorul era debutant, obscur, nou, el nutrea iluzia, și nu numai iluzia (atîtea curioase debuturi ne-o demonstrează) că își poate permite atitudini stupefiante, scrieri șocante, idei „ultra". Dar adolescența scrisului se termină și ea, ca orice adolescență. Îi pune capăt mașina tipografică, îi pune capăt acest detaliu al cărții pe care mulți îl socotesc vulgar și comercial : tirajul. De la un anumit tiraj devine

obligatorie responsabilitatea față de oamenii care te citesc. Așa cum față de trei amici te exprimi într-un fel, și față de douăzeci de necunoscuți cu totul altfel (căci, orală sau scrisă, natura comunicării e aceeași), publicul larg răpește din „libertățile" scriitorului, căci îl obligă să ia calea temelor fundamentale și a subiectelor arzătoare.

Atunci, se pune iar problema angajării, a mesajului, a militării, cu tot ce înseamnă aceste cuvinte, pe care nici o estetică dogmatică nu reușește să le compromită. Căci zecilor de mii de oameni trebuie să le comunici fapte și idei reale, și în același timp nu le poți ascunde atitudinea ta față de existență. În fața lor trebuie să te angajezi pe un drum definit, trebuie să militezi pentru o idee clară. Și mai ales trebuie să le oferi ceva : un „mesaj", căci altfel cum îi putem spune ? Un mesaj care să răspundă timpului și societății noastre de azi.

Experiența marii literaturi ne învață niște lucruri foarte interesante : că opera rezistentă e aceea care afirmă, nu aceea care neagă, că scriitorul mare rămîne în toate conștiințele ca un model de generozitate și noblețe, că adevărul existenței, ca și al artei, e accesibil tuturor. Și altele, la fel de reconfortante, la fel de cunoscute, dar care, se pare, trebuie neîncetat repetate, trebuie să ni le repetăm nouă înșine, ca să ne dăm seama că le știm, că nu le-am uitat, și că de fapt am fost mereu convinși de validitatea lor.

Scînteia tineretului,
16 noiembrie 1970

CARTEA ÎN CARE NE REGĂSIM

Controversele estetice ale momentului de față, foarte intense în unele țări, ar fi în bună parte destul de ușor de tranșat prin rememorarea cîtorva maxime rostite de niște autorități în materie. Azi se tinde frecvent să se acrediteze o disjuncție între om și proiecția sa artistică, deci și între om și literatură. Arta — se spune pe ton sentențios — este și trebuie să fie perisabilă. Arta e lipsită de mesaje și semnificații, și e foarte bine așa. Între artist și operă nu există nici o legătură. Între operă și public nu există nici o legătură. Între toate trei nu există nici o legătură. Arta nu are scop, ea e gratuită, spontană, suspendată, de sine stătătoare, conducîndu-se după legi ce ne scapă, și pe care nu trebuie să încercăm să le descoperim. Bizare și neconvingătoare sentințe, ce au devenit însă de rigoare între mulți creatori (mai cu seamă tineri) de azi, în multe din țările lumii. Cea mai viguroasă reacție la acest *credo* pe dos o manifestă, firește, publicul. Teoreticienii și exegeții, în derută, nu prea știu ce să spună, de teamă să nu fie calificați drept demodați, romantici, dogmatici, insensibili etc. Pînă una-alta, domnește în conștiința artistică o substanțială confuzie, și se insinuează în multe suflete o întrebare : Și dacă e adevărat ? Dacă omul, ca sursă a artei, e secătuit, perimat, limitat, nesatisfăcător ? Dacă convenția umană nu mai ajunge artei, dacă orientarea „spre altceva" e îndreptățită, chiar dacă acest altceva contrazice nu numai habitudinea, ci chiar existența și morala artei ? Cum vedem, în asemenea doctrine arta se îndoiește de om, omul se îndoiește de arta lui.

În acest gol care crește, ar fi bine, poate, să picurăm două-trei adevăruri celebre. „Omul e măsura lucrurilor" (Pro-

tagoras), „Prefer un om fără cunoştinţe literare decît cunoştinţe literare fără om" (Petrarca), „Studiul propriu omenirii e omul" (Alexander Pope), „În scrierile unui om e sufletul său nud" (Samuel Johnson), „Orice om e un volum, cu condiţia să ştii să-l citeşti" (William Ellery Channing), „Omul care scrie despre sine însuşi şi despre epoca sa e singurul om care scrie despre toţi oamenii şi despre toate epocile" (George Bernard Shaw). Se mai pot adăuga o mulţime de alte vorbe ilustre, dar nu e nevoie să devii plicticos de erudit ca să-ţi dai seama că artiştii durabili n-au desconsiderat nici arta, nici omul, cu atît mai puţin omul din unghiul artei, deşi asemenea febre de creştere cu aspect nihilist nu sînt proprii numai secolului nostru. Conştiinţa artistică a fost întotdeauna completă, şi în ea au încăput atît adevărurile cît şi anomaliile.

Ni se va spune că vulgarizăm dacă vom aminti de vulpea şi strugurii din fabulă. Ceea ce e greu de atins devine uşor ţinta criticilor, negaţiilor, respingerilor. Însă, psihologic vorbind, artistul care refuză omul ca sursă de inspiraţie nu e prea departe de vulpea care spune că strugurii sînt acri. Dar e vorba de ceva mai mult : ca să zicem aşa, strugurii nu sînt esenţiali pentru vulpe, în timp ce omul e esenţial pentru artă.

Lăsînd gluma la o parte, putem conveni că omul e un subiect dintre cele mai dificile. Cel mai dificil, de fapt. Omul e greu de cunoscut, greu de înţeles, şi mai greu de cuprins şi de reprodus, pentru că amestecul lui de unic şi tipic se traduce în date dintre cele mai neaşteptate, în resorturi deosebit de subtile. Reprezentarea omului e cea mai dificilă sarcină a artei, şi ca misiune numărul unu a realismului (a adevăratului realism, curajos şi responsabil), ea nu a fost realizată în mod profund şi durabil, decît de artiştii mari, cum era şi normal. La urma urmei, sînt în minoritate scriitorii care au descifrat complet omul. Ceilalţi, în ordinea descrescîndă a dotării lor, se servesc de scheme şi reţete, eficiente şi convingătoare pînă la un anume nivel, acela al convenţiei cu cititorul, al acceptării fără verificare în cadrele unei anecdote epice. Coborînd tot mai jos pe această scară, putem ajunge la artiştii care refuză omul cu totul, unii principial (deşi aceştia nu sînt cei mai mulţi, iar un asemenea refuz principial nu poate fi decît o asumare şi o implicare, adică un autorefuz), alţii, cei mai mulţi, pentru că pur şi simplu nu

pot să conceapă omul, necum să-l reconstruiască, deoarece „creația obiectivă" (savantă sau mecanică) le e definitiv închisă. *Nota bene* : procedee clasice, cum ar fi personificarea și metafora, vizează tot reproducerea omului, și concluzia nu trebuie trasă pripit, după natura materialelor pe care le folosește autorul în chestiune ; foarte mulți autori resping însă omul fără să se îndepărteze de el în mod aparent — opera lor conține personaje, nume, descrieri fizice etc. —, însă de fapt nu avem de-a face cu oameni, ci cu fantoșe, ori, mai rău, cu obiecte.

Totul depinde, după noi, de umanitatea creatorului și de concepția pe care o pune în valoare. În acest sens, moralitatea scriitoricească e o condiție *sine qua non*. Cu cît participi mai intens și mai sincer la ceea ce te înconjoară, cu cît reacționezi mai moral și mai neechivoc, cu atît opera se umanizează mai definitiv și capătă acea perenitate a marilor sentimente, a marilor atitudini.

Omul nu caută decît cărți în care se regăsește, indiferent de sentimentele ce i le provoacă această întîlnire cu sine. Dacă arta e o proiecție umană, atunci literatura nu poate fi gîndită în afara omului. Omul e totul, fără el lipsește totul. Cine a citit vreodată, cu profit și plăcere, o carte despre nimic ?

Scînteia tineretului,
14 iulie 1970

O CONTRADICȚIE ÎN TERMENI

Pentru unii, „literatură angajată" e o formulă sinonimă cu „literatura cu tendință", ori chiar cu „literatura cu teză" — toate trei considerate pejorativ, ca o reacție la o epocă revolută de dogmatism literar și de estetică scolastică.

Privite fără patos, formulele nu numai că nu conțin vreun neadevăr, ci descriu, dimpotrivă, natura permanentă a literaturii. Orice scriitor e angajat, căci orice scriitor se angajează automat, prin însuși actul expresiei. Nu poți exprima fără să-ți asumi responsabilitatea expresiei. Expresia angajează pe autorul ei. Un autor „dezangajat", o literatură „dezangajată" sînt, după mine, contradicții în termeni. Căci angajarea e oricînd prezentă într-un text, indiferent de forma ei : sînt autori care simulează angajarea, alții dezangajarea, alții consideră angajarea implicită și nu se preocupă de înfățișarea ei. Dar, orice formă ar avea, textul literar trebuie să se „lege" de ceva.

Angajarea adevărată și onestă e însă imposibilă dacă opera în chestiune nu e perfect autentică. Condiția primară a autenticității operei e sinceritatea (frumosul singur, cum s-a văzut de atîtea ori, nu e suficient pentru a autentifica opera). În măsura în care e sincer, scriitorul poate fi oricît de angajat, angajat chiar pînă la obsesie, și angajamentul lui nu va supăra pe nimeni. Angajamentul supără numai cînd e practicat cu tot dinadinsul, din perspective incompatibile cu sensul realității, și fără participarea sufletească a creatorului. De fapt, un asemenea tip de angajare e echivalent cu contrariul său : e o dezangajare, o abstragere a personalității autorului din comunicația vie și morală a operei cu publicul ei, o mistificare, o fugă de responsabilitate. E firesc ca asemenea

cazuri să provoace dezgustul şi indignarea, dar nu principiul angajării, perfect just şi valabil, trebuie pus în chestiune, ci folosirea lui abuzivă şi greşită, producătoare de falsitate şi de neadevăr, adică tocmai efectele contrare angajării genuine şi din inimă.

Lucrurile se întîmplă exact la fel cînd e vorba de tendinţa ori de teza unui text literar. Sătui de tendinţe absurde şi de teze nefireşti, unii condamnă principial ideea de tendinţă şi ideea de teză, fără să-şi dea seama că atacă la bază însăşi literatura. Creator fără anumite tendinţe nu există, nici text care să nu propună, ori chiar să impună ceva, deci o teză. Problema e, iarăşi, acoperirea acestor tendinţe, ori teze, de un adevăr, şi convertirea lor prin arta scriitorului.

Ar trebui să discutăm nu atît angajarea scriitorului, cît rădăcina acestei angajări : conştiinţa lui. Trebuie să ne exprimăm în perfect acord cu conştiinţa noastră. Să nu ne mintim pe noi înşine, să nu-i mintim pe alţii, să avem curajul integral al experienţei noastre. Din această angajare vor decurge firesc toate celelalte : angajarea faţă de depozitele noastre spirituale, faţă de societatea românească actuală, faţă de trecut, faţă de viitor, faţă de artă.

Viaţa românească,
aprilie 1970

Foarte de curînd, am avut prilejul unei discuţii dintre cele mai interesante : am fost invitatul unui grup de studenţi, într-o seară, la o cafenea plină de farmec, deschisă la subsolul unui cămin studenţesc bucureştean. A fost genul de „întîlnire cu autorul preferat" care scapă ceremoniilor, dezbate probleme de real interes pentru ambele părţi şi ia tonul confesiunii. Am discutat îndelung, viu şi amănunţit despre viaţă şi cărţi, şi una din concluziile pe care mi le amintesc a fost aceea că literaturii îi este indispensabilă sinceritatea. În general, studenţii pe care i-am cunoscut erau politehnicieni şi nu se gîndiseră niciodată că ar putea adopta faţă de literatură o atitudine de specialişti. Însă, privind literatura dinafară, ca nişte oameni ai industriei şi ai tehnicii, m-au impresionat prin justeţea judecăţii lor ; mi s-a părut că ei aleg cu o intuiţie foarte sigură adevărul de falsitate, şi că nu cad în spectaculoasele prejudecăţi de care nu scapă o bună parte din critica literară. Cînd discuţia generală a luat sfîrşit, am continuat-o peripatetic cu un student, mergînd de-a lungul balustradelor de pe Cheiul Gîrlei, în răcoarea violacee a toamnei bucureştene. Mi-a spus că urmează Politehnica, şi anume tehnologia construcţiilor de maşini, că scrie versuri, după care am vorbit despre tot felul de alte lucruri, literare şi neliterare. La un moment dat, mi-a pus următoarea întrebare : „Credeţi că se poate face o literatură a mediului industrial ?" „Firește", am răspuns eu, cam pe negîndite, şi atunci, zîmbind, mi-a pus a doua întrebare. „Dar o literatură a uzinei ?" „Da, la urma urmei de ce nu ? (Răspundeam acum cu prudenţă.) Dacă scriitorul în chestiune cunoaşte bine lucrurile despre care vrea să scrie..." Atunci el s-a grăbit să se

explice : „Știu că s-au scris cărți false despre ceea ce se numea odată «viața uzinei». De ce pun, însă, tocmai eu întrebarea asta, care sînt bucureștean, ies inginer peste cîțiva ani, tatăl meu a fost profesor de limba română : pentru că o bună parte din diplomele Politehnicii îndrumă pe fostul student spre poarta uzinei, și foarte mulți își petrec în uzină ani de-a rîndul. Și pe urmă, fără o conștiință industrială, nu se poate imagina o societate modernă. Am văzut filme străine, am citit și unele cărți, în care orizontul tehnic era folosit în mod firesc ca un cadru al unor drame umane, și opera de artă ieșea foarte împlinită." Mi-a dat ca exemplu începutul filmului *Deșertul roșu*, după aceea mi-a spus că orașul modern fără perspectivă tehnică și mecanică nu e convingător, și conversația, o vreme, a întîrziat asupra acestui subiect.

După ce ne-am despărțit, m-am gîndit mai serios la ce spusese. E limpede că industria (și industria românească e într-o foarte rapidă creștere) creează în fiecare zi exemplare noi de „oameni industriali și tehnici", după cum în fiecare an învățămîntul „pozitiv" confirmă prin diplome un număr însemnat de ingineri și tehnicieni. Dar toți aceștia compun o bună parte din publicul literaturii române de azi, și firește un public de intelectuali, adică un public cu exigențe. Un public care nu citește numai deconectante și care, ca orice public, vrea să regăsească în literatură datele reale ale existenței sale. Pentru că sectorul industrial al societății românești crește, crește și procentul oamenilor implicați în industrie în rîndurile publicului de literatură.

Cînd se creează un public care cunoaște pe dinăuntru uzina ori șantierul, care muncește în ele, se implică în ele, fizic și emoțional, ideea unei literaturi cu subiect de uzină ori de șantier nu mai poate fi tratată cu ușurință. S-au scris, desigur, cărți rudimentare în care apărea ca personaj principal „muncitorul", surprins în două-trei atitudini canonice, preconcepute. În clipa de față, la urma urmei, „muncitorul" e adesea inginer, ori tehnician, ori muncitor cu calificare superioară, și într-o industrie modernă se produce o vizibilă „intelectualizare" a cadrelor. Se poate, oare, surprinde condiția umană, cu datele ei fundamentale, cu chestiunile filozofice, și cu aspectele exterioare, pur individuale și carnale, și în spațiul industrial ? Diverse experiențe — mai vechi și mai noi — au arătat că da, și una ilustră (firește, prăfuită

azi) a fost cea zolistă. Dar mai mult decît a descoperi eternul-uman şi în vecinătatea cuptoarelor şi a furnalelor, se poate studia psihologia pe care o creează mutaţia industrială, şi elementele industriei înseşi pot participa la crearea unui cod estetic original (pe care, într-o oarecare măsură, fotografia şi filmul au şi început să-l decupeze). Mai ales că, pentru scriitorul de acum douăzeci de ani, cunoaşterea vieţii industriale nu se concepea decît sub forma „documentării" (care era o expediţie greoaie şi formală), în timp ce azi există artişti care gravitează firesc în jurul industriei, şi unii au fost implicaţi cu adevărat în industrie, fie în producţia propriu-zisă, fie în sectoarele auxiliare. Îmi dădeam astfel mie însumi, singur, răspunsul pe care nu apucasem să-l formulez în conversaţia de pe chei. Da, o operă literară cu asemenea subiect şi preocupare e posibilă şi din punctul de vedere al autorului, şi din cel al publicului, şi ea poate satisface idealul estetic al amîndurora.

Dar, aici ca şi în orice alt text literar, trebuie experienţă genuină, trebuie implicare sufletească, trebuie perfectă sinceritate, şi acea fericită conjuncţie pe care o putem numi unghiul autorului.

Scînteia tineretului,
9 noiembrie 1970

CRITICA ŞI NOI CEILALŢI

Criticul este în clipa de faţă, la noi, mai mult un instrument cultural decît un „gînditor al frumosului". Lucrul se datoreşte în bună parte asumării misiunii culturale a unor instituţii specializate — edituri, reviste, şcoală, emisiuni culturale —, responsabile de operaţii şi procese care au fost mutate, de la o vreme mai ales, pe umerii criticii. Însă, din acest punct de vedere, criticul însuşi nu poate scăpa nejudecat. Fatal, fenomenul a avut asupra sa un efect depersonalizator. O instituţie e „obiectivă" prin însăşi natura ei. Criticul a trebuit să renunţe la subiectivitatea obligatorie a mandatului său, să-şi limiteze originalitatea, mobilitatea, spiritul de interpretare şi de invenţie. Spiritul critic, *viaţa critică* au suferit şi suferă de pe urma acestei substituiri, a acestei instituţionalizări a criticului, care azi a devenit conformist, lipsit de humor, birocrat şi plictisit. E gravă această lipsă de iubire a eului, această atitudine care nu e nici măcar „profesionistă", această placiditate care insinuează lipsa adevăratei chemări. Cum, oare, criticul singur nu resimte penibilul acestei situaţii, cum de nu trece prin nici o criză interioară, prin nici o zvîrcolire a conştiinţei, prin nici o nozee, el, omul de litere incapabil de a trăi strict confundat cu sine ? E limpede, dintre toţi oamenii de litere, cel mai mulţumit de înfăţişarea criticii literare e, azi, însuşi criticul. Bizară şi îngrijorătoare stare de spirit.

Critica noastră e azi o „critică de consens". „Consensul critic" ia naştere astfel : X, scriitor, cunoscut sau obscur, bătrîn sau imberb, publică o carte. Să presupunem, o carte obiectiv bună : care depăşeşte media, promite, deschide orizonturi noi, creează tipare lingvistice inedite, atacă probleme,

reînvie o tradiție etc. Y, critic cunoscut, apreciază favorabil cartea într-o revistă literară centrală. Z, alt critic cunoscut, într-o altă revistă centrală, laudă și el cartea. Apoi o mai laudă un critic. Apoi încă unul. Apoi, parcă printr-o curioasă contagiune, încep s-o laude toți. Și aici, lucrurile devin definitive. Orice inaderență nu mai e posibilă. Dacă vreunui excentric i se năzărește să reziste, el e bănuit de cele mai extraliterare motivări, boicotat, compătimit, disprețuit. De acum încolo, recepția cărții nu mai poate fi decît pozitivă, chiar dacă, pe drum, unele justificări critice, ca la jocul de-a „telefonul fără fir", se modifică pînă la nerecunoaștere. Dar asta nu importă. Esențialul e transformarea cărții într-un fel de *boule de neige*, care crește pe măsură ce alunecă la vale. Se adaugă radioul, televiziunea, interviurile, mesele rotunde, premiile, reeditările... și gata : autorul în chestiune e un om făcut. Dar dacă totul a fost construit pe o eroare ? N-are a face, spun cu dezinvoltură unii critici, cultura română e încă o cultură restrînsă, ea nu-și poate permite luxul de a respinge pe cineva, ea îl acceptă deci și pe X, chiar dacă valoarea lui e îndoielnică. Bine, dar dacă greșala e prea flagrantă, și se simte imperioasa nevoie a reparării ei ? Ei, aici lucrurile nu mai sînt chiar atît de simple. Chiar dacă o fi așa, e mai bine ca lucrurile să rămînă cum sînt. Căci, mă înțelegi, autorul e un om făcut. Și, dacă e făcut, atunci e foarte greu de desfăcut.

Din fericire, criticul român are totuși fler. În sensul că nu se înșeală des, că se orientează în genere spre fenomenul superior mediei. Dar tocmai aici stă curiozitatea fenomenului. Scriitorul în chestiune e adeseori un bun scriitor, criticii în chestiune au, în majoritate, o utilă experiență. Însă falsul, nesinceritatea, complezența și complicitatea nu sînt mai puțin sensibile și supărătoare. Aceasta întîi și întîi din cauza modului în care se face recepția critică. Sistemul „front unit" are nepotrivitul efect al unei campanii electorale și te face să crezi că toate analizele sînt perfunctorii, de fapt semne de obligată curtoazie față de un fond spiritual care nu provoacă reacție spontană și autentică. Și oare „frontul unit", cu excesul lui de entuziasm, cu expresia lui ditirambică, e indispensabil ? În practică, el duce, de-a lungul seriei de cronici și recenzii ce însoțesc fiecare carte, la fatale repetiții, ca și la așezarea în opera respectivă a unor realități ori intenții

aparţinînd numai analistului, nu şi autorului. Fiecare critic inventă în cartea cercetată acele idei şi motive ce constituie în fapt substanţa propriei lui preocupări. Apoi, cînd atîţia scriu simultan despre aceeaşi carte, trebuie să faci un efort şi să te deosebeşti de ceilalţi. Cum ? Descoperind în carte ceea ce nu au descoperit predecesorii, ori, dacă aşa ceva nu se poate face în mod convingător, măcar apăsînd mai mult asupra valorii cărţii. Astfel, primul spune „bine", al doilea „foarte bine", al treilea „remarcabil", apoi auzim „excelent", „excepţional", „genial" şi toată seria sinonimică, într-un progres al superlativelor care seamănă cu o licitaţie. Nu mai avem de-a face cu o dezbatere în care se întretaie idei, puncte de vedere, gusturi, ci cu un cor al criticii, solidar şi bine temperat. Mecanismul se poate reconstitui atît de uşor încît scriitorul mai dispus la glume, ori mai ambiţios şi mai lipsit de morală (vai, sînt şi din aceştia !), poate cu uşurinţă să-şi pună în scenă un succes de stimă.

Desigur, se pot da explicaţii dintre cele mai serioase acestei stări de spirit cu totul singulare. Una, de nerespins, e aceea a privării de opere bune, de care toată lumea a suferit nu demult. După un anotimp zgîrcit, famina de valori e de rigoare, şi critica e dispusă să înghită şi să mistuie şi opere nesigure. Dar fenomenul e îngrijorător tocmai în perspectiva viitorului. O cultură ca aceea română, cu exces de respect pentru numele tradiţionale, puţin dispusă să-şi conteste, ori măcar să-şi pună în discuţie într-un mod mai detaşat panteonul, suferă întotdeauna de pe urma durabilităţii ierarhiilor, chiar a celor de la început făcute cu sentimentul tranzitivităţii. Nimic nu durează mai mult decît valorile provizorii în cultura română. Exemple abundente : şcoala nici nu se gîndeşte să ridice cum se cuvine pe Eminescu deasupra lui Coşbuc, istoria literară nu poate radicaliza situaţii proverbiale (de pildă cea a lui Cezar Petrescu, mereu citat pe nedrept ca un egal alături de Camil Petrescu ori de Hortensia Papadat-Bengescu), şi — căci şi contrariul e la fel de adevărat — autori deosebiţi, cum ar fi Anton Holban, Ion Vinea, M. Blecher, nu îşi găsesc statura meritată, ori curente întregi (mai cu seamă cele moderniste) sînt încă tratate impropriu. În această lumină, orice obsesie a confirmării definitive şi cu orice preţ devine primejdioasă : deoarece cărţile şi autorii lor

se prefac într-un fel de postulate ; adevărate, zice-se, dar în același timp nedemonstrabile.

Nu se poate spune că criticii nu sînt ei înșiși conștienți de operația de distorsiune și de magnificare pe care — în majoritatea cazurilor, cu cele mai bune intenții — o realizează. Se întîmplă ca o carte nu destul de merituoasă să cîștige un premiu prin tradiție foarte prestigios. În mărturisirile lor particulare, adesea cei care au decernat premiul recunosc, uneori blazați și ironici, alteori chiar jenați, niciodată cu adevărat vinovați : „Ei da, dragă, sigur, nu e un lucru nemaipomenit ! Dar să ne gîndim că în genul ăsta... în ultimul timp... penurie... bietul X are totuși meritul... a încercat... singurul citabil etc.". Firește, nimeni nu are nimic cu bietul X, dimpotrivă, toată simpatia umană și intelectuală se îndreaptă spre el. Dar dacă bietul X e o valoare incertă, contestabilă, perisabilă ? Ce vom face cu el odată transformat în mit ? (Ne vom ocupa mai tîrziu, mai pe larg, de o marcată calitate a mentalității noastre literare de a preface totul nu în mituri, ci în niște clișee și locuri comune deosebit de autoritare, de opresive, de inamovibile.) Odată un mit făcut, el e greu de desfăcut. Ba chiar el luptă împotriva altor mituri, nu vrea să coexiste cu ele, vrea să domine singur. În orice cultură, suma miturilor e limitată. Memoria, imaginația, logica nu pot conține decît un număr restrîns de mari patroni. Cu atît mai delicată e situația miturilor adversative, incompatibile. Exemplul cel mai flagrant e mitul literaturii intelectuale, urbane, „europene", pe care au luptat să-l impună cele mai ilustre spirite literare românești din ultimul veac, și care pînă azi nu se bucură decît de un regim de tolerat față de mitul literaturii bucolice, rurale, considerată curent ca singura robustă, autentică, specifică nouă etc.

Iată de ce ni se pare consensul critic nociv. Cu atît mai nociv, cu cît mai „scuzabil", fiindcă la un moment dat a și fost scuzat de „condiții obiective" și justificat de intenții benefice.

Într-un fel, criticul român face azi un exces de obiectivitate. Dintr-o atitudine morală față de literatură, care a avut parte de crize, el recunoaște toate cărțile bune ori simțite astfel (în practică, aproape toate cărțile care trec de medie, care „mișcă"). Ajungem la situații curioase, uneori comice : prozatori de forță, cu talent organic și gîndire con-

cretă, oameni ai mediilor fruste, ai stărilor obscure și puternice, ai expresiei degajate și incorecte, lipsiți de prejudecata frumosului, devin obiect de cult pentru niște critici eruditi și rezervați, plini de complexe și frîne interioare, cu o gîndire care ezită din cauza propriei sale bogății, cu mari discreții sufletești, cu spaime în fața durității, cu orori față de material. Dar orientarea acestora din urmă nu e rezultatul atracției spre polul opus, ci o obligație resimțită, din proasta înțelegere a ideii de receptivitate critică. Tot așa, poeți sentimentali, insinuanți și inițiatici, cu afectări feminine, cu nuanțe intelectuale dificil perceptibile, sînt apreciați de critici rationali și concisi, oameni de humor, lipsiți de intricație, căutători de teme, tipuri, date generale. Realitatea e cam următoarea : avem (cifre arbitrare, firește) 10 scriitori notabili, toți deosebiți între ei, și 10 fini critici, iarăși toți deosebiți între ei. Cei 10 scriitori deosebiți sînt, pe rînd și în parte, recepționați și apreciați la fel de cei 10 critici deosebiți. Deci, o critică de consens, nu o dezbatere. Dar critica de consens nu e o critică estetică, ci, din păcate, eventual una culturală.

Or, ce ne interesează în gestul critic nu e deloc compatibilitatea, obiectivitatea cu orice preț. Trebuie să se renunțe la obligația recunoașterii obiective, care, ca un jandarm, nu lasă criticul să-și exprime liber cea mai intimă opinie. Dacă criticul nu ar mai discuta cărți inferioare, dacă toată dezbaterea s-ar purta în planul valorilor evidente, atunci, știut fiind faptul că valoarea există, că nu se pierde, că toată lumea o recunoaște, că nimeni nu o contestă ori amenință, ar putea fi exprimate opinii contrarii și personale fără pericolul confuziei, al ofensării autorului, al descalificării lui în fața unor medii ce nu înțeleg decît confirmarea prin ditirambi (publicul comun, mediile de masă, cultura formală, de tip școlar). Atunci criticul ar putea să nu-și trădeze gustul și temperamentul, să fie sincer și fidel și față de sine. Un critic ce recunoaște obiectiv un scriitor de valoare trebuie neapărat să adere la el și subiectiv, ca să-l poată slăvi cu conștiința împăcată. Sufletește și esteticește, nu poți adera absolut egal și la Arghezi și la Ion Barbu, și la Rebreanu și la Camil Petrescu, și la Tudor Vianu și la G. Călinescu, deși obiectiv, „la rece", recunoști că sînt stele de aceeași mărime. Dispoziția către unul trebuie să corespundă unei „opacități" față de altul.

Înțelegînd prea strict atitudinea obiectivă, exagerîndu-și prea mult magistratura, dînd prea puțin credit scriitorilor înșiși, publicului, istoriei literare, și mai ales timpului, criticul se simte azi obligat să nu mai aibă opacități. Altfel, doamne păzește, o operă poate să se piardă din seria valorilor prin neatenția sa de o clipă ! În turnul criticii, el se plimbă ca o sentinelă cu ochii injectați chinuitor de un peisaj ce nu poate fi ignorat nici un moment, în așteptarea unui punct la orizont. Neavînd însă opacități, criticul nu mai are nici adevărate reacții subiective. Conștient ori inconștient, el merge spre subțierea propriei personalități critice, spre o critică encomiastică, ingenioasă în termeni și fraze, pustie de opinii și atitudini, pe cît de categorică, de redundantă și de enormă, pe atît de dezorientată și de pieritoare. O asemenea tratare a cărților felurite insinuează ideea nu prea măgulitoare pentru autori că ei sînt în fond cu toții egali în fața ciudatei filantropii a analiștilor. Dar unde sînt criticii altădată șefi de școală, doctrinari ai unei anumite mișcări, constructori de ideale literare distincte, pe care țineau uneori cu infantilă încăpățînare să le pună în practică ? Unde e programul estetic ? Unde e, la urma urmei, însăși *conștiința critică*, însuși *spiritul critic* ?

Băgăm de seamă că în ultimul timp au apărut la noi foarte multe cărți de *consens*. Dar unde sînt cărțile *de dezbatere* ? S-ar putea crede că ele nu există. Nici vorbă, ele există. A dispărut însă atitudinea critică a dezbaterii. Pentru reînvierea acestei atitudini, ar trebui ca criticii să nu mai scrie recenzie săptămînală, care e cel mai bun sistem de fărămițare a personalității critice, și de sastisire de cartea nouă. (Firește, în mod ideal ar trebui să existe și critici capabili să profeseze săptămînal o opinie omogenă și să judece fiecare carte în numele unei singure filozofii, dar ce profesionist perfect ar putea să realizeze acest tur de forță un timp îndelungat ? Imaginația se tocește, gustul se pervertește, apare o adevărată „acreală", lectura devine automată, eventual ironică, diagnosticul își pierde precizia, morala critică apare ca o prejudecată plicticoasă.) Unde sînt criticii care scriu numai despre un anumit tip de cărți, nu despre toate ? Vedem aproape zilnic cum o carte e deschisă, citită, lăudată : adică i se justifică, în numele cutărui ori cutărui principiu (adevărat sau inventat, după caz), calitățile reale, uneori adăugîndu-i-se și altele,

ireale, şi explicîndu-se defectele ca nişte caracteristici ale întregului, ca nişte necesităţi compoziţionale. Schimbîndu-şi criteriile de la carte la carte, criticul nu face decît să se adapteze textului pe care îl citeşte. În loc să impună el acestui text un unghi de vedere propriu, textul e acela care-i determină unghiul de vedere. Textul procură criticului nişte date şi îl obligă să lucreze în ele. Criticul lucrează uneori cu eleganţă în interiorul acestor date, conservîndu-şi o anumită notă personală, o anumită rezervă. Dar nu aprobă sau respinge în numele unor idei formate înainte de deschiderea cărţii. Atunci, ceea ce face el mai e critică ? Ori e variaţiune pe temă dată, reinterpretare, sau cum vrem s-o numim ?

Întrebat direct dacă aceasta mai e critică, criticul surîde de atare naivitate : „Fugi, domnule, de-acolo, critica nu mai e demult o magistratură, critica nu are nici o obligaţie morală, critica nu are datoria de a reproduce exact, nici măcar de a citi exact, critica creează, imaginează, inventă etc." Şi alte lucruri, foarte inteligente şi atrăgătoare, ce aproape conving. Ori e citat din nou Ralea (teoria „noilor puncte de vedere", de care în ultimul timp la noi se face un mare abuz ; însă se neglijează sensul ei profund serios ; nu se înţelege prin punct de vedere o ţîşnire sinceră a personalităţii, nu se creează puncte noi de vedere faţă de opera deja cunoscută, eventual clasică, ci o supralicitare de formule abile, uneori acuzat gratuite, pe marginea volumului care de la început impune el un punct de vedere criticului, şi nu invers). Ori interlocutorul e asigurat că sarcinile tradiţionale ale criticii au fost preluate de o ştiinţă recentă a analizei literare, cu complicată instrumentaţie (psihologică, lingvistică, matematică etc. ; poate chiar chimică, geologică, astronomică într-un viitor apropiat — de ce nu, în fond ?). Bine, dar atunci în ce scop simulacrul de critică, dacă datoria, importanţa, certitudinea s-au perimat ?

Răspunsurile acestea, firește, nu sînt sincere. E vorba de un joc de societate, de un răsfăţ intelectual. În sinea lui, criticul crede azi, ca şi oricînd, că e indispensabil, infailibil, incomparabil. Indispensabil este, şi tocmai de aceea se simte îndreptăţit a-şi lua toate libertăţile faţă de o disciplină pe care însă nu suportă deloc să o discute, să o cîntărească, să o pună la încercare altcineva afară de el însuşi.

Avînd un discernămînt cultural în genere sigur, dar unul estetic destul de relativ, trăind literatura într-un ritm săptămînal şi participînd la ea ca la o mică bursă literară, criticul nu mai poate fi un criteriu cert. Există critici care, pe lîngă alte teorii abracadabrante, o vehiculează pe aceea a lipsei de sinceritate ca însuşire obligatorie a criticii moderne! Un critic nesincer — singurul critic posibil al acestor zile? Bizară convingere. Dar asupra acestui punct, prea delicat şi obscur, nu se poate stărui. Dacă nu există sinceritate, ceea ce (în anumite condiţii) se poate admite (în fond, nu toate operele sînt expresii integrale ale sincerităţii), nu se poate admite lipsa unei morale profesionale. Propria disciplină, măcar, trebuie respectată.

Nu se întîmplă mereu aşa. În primul rînd, ideea criticii „artiste", „creatoare", idee foarte comodă, asociată cu atitudinea la fel de comodă a „impresionismului" au făcut azi din critică poate cel mai popular gen. Cine nu poate scrie critică? Cine nu *scrie* critică? E suficient puţin talent, puţină insolenţă a frazei, cinci-şase banalităţi ridicate la rangul de convingere personală, şi gata. Dacă unora li se refuză totuşi (şi e de mirare) identitatea de scriitori originali, cui i se refuză identitatea de critic? Deodată (tot frecventînd o revistă, uneori din provincie, alteori din Bucureşti), constatăm recurenţa unui nume pe care, de fapt, nimic nu îl justifică: nici excepţională dotare, nici cultură întinsă, nici curaj al ideilor, nici instrucţie cu caracter deosebit, ba asupra cîtorva planează încă, în ce priveşte desăvîrşirea lor universitară, o bănuială penibilă. Mai ales lipsa fundaţiei teoretice e sufocantă. Şi cum putem crede în opinia unui critic care nu a oferit nici o operă substanţială? Există critici care nici nu-şi întrevăd menirea dincolo de expresia săptămînală, uneori justificîndu-se prin epoca de criză străbătută demult. Să fim serioşi: a existat vreo perioadă în orice literatură în care spiritele superioare să nu se fi plîns de o criză cu rădăcini mai mult sau mai puţin obiective? Spiritul cu adevărat superior nu e niciodată mulţumit de contextul în care e cuprins, caută mereu să-l amelioreze, şi prima tendinţă către o ameliorare e tendinţa critică. Lipsa lucrării critice de anvergură, de substanţă, de sinteză, nu se justifică prin nimic. Există încă foarte mulţi critici literari care nu au dat nimic afară de culegeri de articole, şi uneori nici pe acelea. Cum să avem

încredere în activitatea lor ? Ei nu pot concepe critica în afara cronicii literare, și în măsura aceasta putem declara că însăși cronica literară distruge azi critica.

Bănuiala asupra acestor critici e, de fapt, de natură mai profundă. Foarte mulți critici nu au fost niciodată autori de „literatură originală". Iată un lucru într-adevăr greu de admis. Cum poți convinge pe un scriitor, chiar mediocru, o dată trecut prin experiența faustică a scrierii unei cărți, că trebuie să se supună analizei unui individ pentru care a rămas mereu închisă ușa creației ? Marii critici români au fost în egală măsură mari scriitori. E însă simptomatică conservarea lor în conștiința literară... numai ca critici. Asta pentru că există o zdravănă prejudecată care spune că literatura „originală" și cea „critică" nu se pot cu nici un chip amesteca, că scriitorul trebuie să rămînă scriitor și criticul critic. Confuzia genurilor nu se admite. Prejudecata e în egală măsură întreținută de toți literații cu gîndire elementară, fie ei critici sau creatori „originali". Dihotomia vocație — inteligență, sursa acestei erori, e încă vie și tînără la noi. Mai departe ne vom ocupa de ea pe larg. Să consemnăm deocamdată un rezultat al ei : criticul nu simte nevoia să scrie literatură, nici scriitorul să scrie critică. Dar, atunci, criticul înțelege realmente literatura pe care o citește ? Și scriitorul poate învăța într-adevăr ceva din critica al cărei obiect este ? Sau între cei doi începe un dialog de surzi ?

Lipsa de fundament teoretic face din critică o dată imprevizibilă a fenomenului estetic. Nu se știe ce-i va place și ce va respinge, căci nu se poate aduna din risipirea publicistică o năzuință constantă spre o anumită imagine (chiar bizară și discutabilă) a frumosului. De multe ori, reacția critică se explică prin determinări extraliterare. Nu e de mirare faptul că unii scriitori disprețuiesc critica, fără a neglija însă beneficiile pe care le aduce bunăvoința ei, și sînt siguri că pot să-și determine propriul succes operînd asupra criticii cu o adevărată *sociologie a obrăzniciei.* Situația e înrăutățită și de excesiva centralizare a vieții literare, care dă un nemaiîntîlnit impact cîtorva medii literare în dauna celorlalte. Astfel, Capitala se bucură de un prea mare ascendent asupra provinciei, revistele săptămînale asupra celor lunare, Uniunea Scriitorilor asupra ansamblului presei

literare, ansamblul presei asupra televiziunii și radioului și așa mai departe.

Atît situația valorilor vechi, cît și crearea valorilor noi suferă într-o atmosferă literară pe care o întreţin prea multe spirite autodidacte și semidocte, nedispuse să-și recunoască limitele. Coteria literară e, și ea, o realitate supărătoare. Tactica de compunere a succesului sare uneori în ochi. Polemica a căzut de la nivelul ideilor la cel al persoanelor. Lipsa moralei criticului față de literatură și a moralei scriitorului față de critică începe să-și dea roadele în regimul pe care aceștia și-l impun reciproc : amîndoi infailibili, ei se intimidează unul pe altul, schițează gesturi de ostilitate, apoi aleg o pace egal profitabilă, uneori reciproc apologetică. În consecință, sînt excluse de ambele părți atitudinile flagrante prin adevărul lor.

Astfel apar erori de judecată, de apreciere, de ierarhie, cu întreg cortegiul de învestituri abstracte și concrete care le urmează. E chiar nevoie de atîta curaj (ca să nu mai vorbim de autoritate și de calificare), ca să fie adus la locul său un scriitor mediocru pe care consensul critic l-a împins în primul plan, l-a răsplătit cu distincții, l-a făcut demnitar al obștei scriitoricești, eventual conducător de cenaclu ori director de gazetă și așa mai departe ? Cînd reevaluarea se întîmplă, ea arată în mod dureros ca o „cădere", e caracterizată ca rezultatul unei „lucrături". Pe de altă parte, dacă unii scriitori, vii sau morți, ocupă nivele nemeritate, cine poate face dreptate ignoraților prezenți și trecuți ? Aceștia sînt, de obicei, victimele propriei lor originalități (critica actuală fiind, cu toate pretențiile „moderne", de un mare conformism estetic), dar nu rareori ale faptului că nu iau parte la viața publică, obștească, administrativă a literaturii : nimeni nu-ți cedează un drept pe care nu ți-l smulgi cu mîinile tale. Cel mai mare scriitor în viață, retras în cort ca Achile, se poate vedea cu surpriză uitat de toți, îngropat în trecut de asaltul noilor veniți.

Critica actuală nu e un liant impropriu numai între generațiile prezente pe scena literară, între indivizii creatori în viață. Ea ține rău legătura și cu tradiția. Sistemul de referință al cronicii literare îl constituie un fond foarte restrîns de nume și idei, multe străine (deseori exotice și neserioase), unele naționale contemporane (banalizate și transformate în

clişeu) şi foarte puţine din tradiţia literară românească. Slab cunoscător al literaturii lumii (uneori incult şi monoglot pînă la parodie), criticul literar nu cunoaşte bine literatura română, dar mai ales nu o întreţine vie prin „crearea noilor puncte de vedere" asupra figurilor clasice (aceasta ar fi după noi justa interpretare a formulei lui Ralea, nu supralicitarea exaltată a unor lucrări necoapte). Deşi magazinele literare sînt gîtuite de un imens material comemorativ (îţi vine să crezi că în sumarele alcătuite în redacţiile unora dintre reviste există chiar o rubrică intitulată pertinent „mortul nostru"), acest material e de cele mai multe ori irespirabil de şcolăresc, pierdut în veneraţia unor mari figuri ceţoase, de necitit din cauza unghiului de vedere pe cît de arhicunoscut, pe atît de definitiv. Însă o reluare vie, critică, personală a clasicilor nu se face. Cînd, exasperat de o asemenea comoditate (care ascunde însă în ea şi germenele dezinteresului, al lipsei de iubire şi admiraţie reală pentru valori ce merită tratamente cu totul diferite), Eugen Ionescu şi-a compus faimosul *Nu*, cartea, nici pe departe atît de negativistă cum i-a mers vestea, a scandalizat pe toată lumea. G. Călinescu a numit-o „ştrengărească", fără a-i descoperi motivaţia psihologică adîncă. Dar cine se gîndeşte să scrie nu o negaţie vehementă a celor mai sigure valori, ci nişte noi portrete ale unor scriitori clasici încă departe de a fi epuizaţi ? Să nu fie deloc necesare nişte orizonturi interioare noi ? Cum ne putem mulţumi cu nişte scriitori fixaţi de o formulă ca de un ac într-un insectar ?

Mai ales de o asemenea instituţionalizare a valorilor, cărora nu li se mai permite nici evoluţia, nici involuţia, e vinovată o critică comodă, didactică şi conformistă, generînd o conştiinţă literară „dăscălească" şi inamovibilă. Lucrul se poate observa şi la scriitorii contemporani. Odată acceptaţi, ei nu mai interesează în mod real. Cărţile lor ulterioare capătă o recepţie „de serviciu". Căci cine face efortul să-şi modifice opinia iniţială ? Dacă prozatorul Caragiale e pus în umbră de dramaturgul Caragiale, dacă romancierul Lovinescu e ignorat în favoarea criticului, dacă, iarăşi, criticul şi omul de atitudine Camil Petrescu e acoperit de romancierul Camil Petrescu, ce e de mirare că sînt judecaţi sumar şi o dată pentru totdeauna scriitorii noi ?

Lipsa contactului cu autentica tradiţie literară a ţării şi lumii e însă întrecută, probabil, de lipsa contactului cu tra-

diția critică. Mai ales critica străină — nouă și veche — ia în mintea unor analiști de azi, prin ignoranță, un relief fabulos. Ceea ce întreține un complex „bonjurist" față de Europa, față de națiunile cu autoritate culturală. Experimente literare fără audiență în țara de origine capătă la noi o reverberație comică, autori străini de a doua mărime sînt studiați cu elan și propuși drept criterii sigure autorilor români. Miron Costin, care scria în polonă numai pentru că aprecia valoarea de circulație a unei limbi străine, nu avea complex intelectual față de Europa. Au însă, în nejustificată proporție, autori și critici de azi, într-o literatură cu fascinant chip propriu.

Cu o cultură distinctă, România nu are a invidia nimic nimănui. Decît cel mult o limbă cu circulație mai mare, niște organe de propagandă culturală mai vechi, mai prestigioase, mai eficiente, un trecut mai favorabil răspîndirii propriei culturi. Toate acestea sînt date relative. În absolut, cultura română e egală oricărei culturi europene. Numai neinformații — neinformații atît în problemele culturii române, cît și în problemele altor culturi — sînt întreținătorii teoriei provincialității noastre, ei înșiși spirite structural provinciale. Dar provincialitatea pornește din instrucția nesigură a fiecărui individ luat în parte. Un critic care se știe format în grabă, fără acces la sursele sigure, fără disciplină intelectuală, poate chiar fără înzestrare specială, dezvoltă un caz de rea conștiință care îl urmărește în toată activitatea sa, exprimîndu-se într-un complex intelectual de inferioritate, discernabil în toate manifestările, căci prea acționează teama subconștientă de a fi neintuitiv, dezarmat, perimat. De aceea, într-un mod instinctiv, apare rezistența față de nou, îndrăzneț, profund, indiferent dacă e vorba de opere naționale ori străine, însoțită însă mereu de o năzuință spre chiar aceste calități, de o fascinație a fondurilor „otrăvitoare", visate și mereu refuzate, definitiv străine criticului fără instrumente complete ori fără chemare categorică.

Modul acesta „urechist" de recepționare a orientării critice streine se manifestă și în recepționarea valorilor criticii românești mai vechi. Ni se propun ca modele cîțiva mari înaintași : Maiorescu, Lovinescu, Vianu, Călinescu. De fapt, ei nu sînt tratați ca niște modele, ci ca adevărați idoli. Nu sînt continuați în perspectiva zilei de azi, nu se manifestă

față de ei o libertate a gîndirii critice. Preluarea se face în bloc, reverențios și steril. O idee ca aceea a „formelor fără fond", cu aplicație literară permanentă, pare tuturor o piesă de „muzeu al valorilor". O idee ca sincronismul nu își poate reimpune actualitatea. Sînt oare marile modele vii ? Nu, pentru că spiritul lor nu e continuat. Ceea ce se impune din opera marilor clasici ai criticii românești de azi, paradoxal, e stilul ! Adică partea cea mai nesemnificativă și mai perisabilă. E firesc, din moment ce critica de fond e rară față de ceremonia publicistică. Astfel se explică imensul impact pe care îl are Călinescu asupra criticii tinere. Însă esențialmente ca stilist. Mulți scriu cum scria Călinescu, plagiindu-i, fără să clipească, cele mai specifice întorsături de frază. Un manierism postcălinescian infestează azi critica, dar nu cu rezultatul modelului (gîndire liberă, sublim dezinvoltă, indiferență și neîncredere în „idei", intuiție psihologică și sentimentală izbitoare, strălucire a poantei, teribilism al informației). Gîndirea liberă se transformă în dezordine mintală, dezinvoltura în neglijență și dezarticulare, neîncrederea în „idei" în absența ideilor, poanta în impertinență, ca efectul total să fie acela de jurnalism mediocru cu complexe de genialitate. Imitarea inferioară a lui Vianu duce, pe de altă parte, la un catedratism de prost-gust, la o înțepeneală belfereasă, cu atît mai penibilă cu cît nu există marea erudiție ce dădea paginilor maestrului o supremă soliditate, compensînd eventuala lipsă de afinitate ori de simpatie. Modul în care se scrie critica (circulă printre critici, cu destul succes, banala teorie a „condeiului", ca și cum nu am fi avut destule experiențe ale perisabilității formei, mai cu seamă în critică) preocupă mult mai mult decît ideile. Și atunci, din directoare de conștiință, critica devine subprodus duminical. Relativismul concepției, lipsa de încredere în adevărul operei își au originea aici.

La asemenea obiecții, criticii răspund cîteodată cu argumentul „plăcerii". Scriu cum le place despre cărți care le-au plăcut ori le-au displăcut, iar justificarea plăcerii ori neplăcerii nu intră în discuție. Însă un asemenea răspuns nu poate mulțumi. Mai ales că, uneori, victimă a prejudecăților momentului și a fenomenului de „consens critic" cad chiar autorități critice dintre cele mai mari. Ce critic de talie nu a făcut, din cînd în cînd, ceea ce numeam „critică culturală" ? Uneori,

motivul e extraestetic : un critic nu se simte în stare să se împotrivească unui scriitor „tare", care a reuşit să strîngă în jurul său toată atenţia şi eficienţa publicităţii culturale. Atunci, pentru a nu se simţi vinovat, criticul cu conştiinţă îşi exagerează plăcerea, ajunge să creadă el însuşi că lucrarea în chestiune (pe care, în principiu, a respins-o mereu, condamnînd chiar cărţi înrudite cu ea, mai reuşite) i-a plăcut nemăsurat. Nu cumva avem de-a face cu o presiune a mediului literar, uneori a persoanei sociale (şi chiar fizice !) a autorului analizat ? Rezultatul e lipsa de rezistenţă faţă de autorul care practică „sociologia obrăzniciei", lăudîndu-se impudic, autocaracterizîndu-se ca o invincibilă forţă a naturii, a cărei splendidă vitalitate şi robusteţe trebuie universal recunoscută. În schimb, autorul intelectual, de obicei mai „civil" în relaţiile literare, capătă un loc de planul doi, pe care uneori nu îl merită, şi rămîne pînă la capăt într-o falsă ierarhie, numai pentru că nu a ştiut ori a refuzat să se comporte agresiv cu analiştii. Criticul însă nu-şi recunoaşte vina, dimpotrivă, caută argumente pentru a se convinge şi pe sine că nu a greşit. El întreţine în jurul său, şi deseori în propria conştiinţă, o „minciună sinceră".

(O parte din acest eseu a fost publicată sub titlul *Consensul critic*, în *Luceafărul*, din 28 decembrie 1968).

CRONICAR SAU CRITIC?

În România, criticul literar este încă, în genere, un cronicar. În multe ţări străine, personalitatea criticului, gustul lui, aderenţele, sursele, figurile patronale, intenţiile estetice nu se definesc decît prin lucrări. E drept, tot în acele ţări nu există cronica literară aşa cum se practică ea la noi. Acolo recepţia revuistică e un pur act de înregistrare, mai mult sau mai puţin frivol, aparţinînd unor întîmplători foiletonişti, şi din care uneori nici nu poţi desprinde pe „da" sau pe „nu". Nici la noi, desigur, nu lipsesc lucrările ample. Fiecare critic român serios le are sau le va avea. Dar pînă atunci, sau între o carte şi alta, nici un critic nu rezistă voluptăţii publicistice, dînd de multe ori, în coloanele perisabile ale magazinelor literare, adevărate perle de intuiţie, spirit, ingeniozitate lingvistică, nerv polemic, profeţie. Cronica literară, aşa cum se scrie la noi, e poate un gen unic în lume, cunoscut, firește, prin popularitatea lui, dar foarte puţin studiat şi dezbătut. Justificarea unui asemenea gen se găseşte, poate, şi în caracterul nostru naţional, de oameni care gîndesc sănătos şi profund, dar în viteză (sfînta viteză a inteligenţei noastre, a experienţei noastre, a surîsului nostru sceptic). Rezultatul, rar în alte părţi, e acela că în România criticul literar e, şi prin talent, şi prin inteligenţă, unul dintre cei mai dotaţi scriitori. Adevărul acesta nu e recunoscut, dar e evident.

Cronica literară, cu toate satisfacţiile pe care le dă autorului, analizatului şi cititorilor, presupune anumite servituţi. Ea are cel mai des aspectul unei rubrici săptămînale, abandonîndu-se astfel hazardului editorial. Or, cărţile unei săptămîni nu sînt niciodată egale cu cărţile săptămînii trecute: uneori sînt prea multe bune, şi atunci numai un superior act

de diplomație îl scoate cu bine pe critic din acest *embarras du choix*, alteori lipsa duce la învestitura unei lucrări mediocre, alteori apar obligațiile (personale, redacționale, editoriale, culturale etc., etc.). Nu e ușor să faci cronică literară, chiar dacă ai talent, inteligență, bună instrucție și facilitate la scris ; cu atît mai greu dacă ascunzi sub înfățișarea de analist o vocație de autor original. Toate acestea fac dificilă sarcina criticului literar, amenințîndu-i mai cu seamă consecvența și criteriile, ba uneori chiar diagnosticul estetic.

Artistul român e însă prea talentat, prea subtil și prea „filozof", ca să nu se exprime și să nu se realizeze în orice condiții date, indiferent de dificultatea sau de bizareria lor. Tot așa și criticul literar, care reușește să rămînă de cele mai multe ori și stimat, și fidel unor metri valorici, și sincer (deși sinceritatea lui se exprimă uneori printr-o metaforă sau chiar printr-o ipocrizie !), și într-o pace socială cu confrații, lucru indispensabil unei atmosfere cum e cea a literelor românești. În general, critica română se orientează spre valori (chiar dacă are manii, prejudecăți, idiosincrazii care contrazic principial valoarea), combate nulitatea și readuce la realitate pe artiștii care decad, fie și într-o formă cîteodată supărător de politicoasă. Dacă a elogiat artiști trecători, critica literară românească știe să-i uite la timp. Mai puțin prompte sînt reparațiile datorate celor pe nedrept uitați, dar și ele vin pînă la urmă, de obicei transformînd pe frustratul de altădată într-o statuie de bronz de care nimeni nu se mai poate atinge.

(Fragment din *Consensul critic*,
articol publicat în *Luceafărul*,
28 decembrie 1968).

DE LA RECEPȚIE LA OPACITATE

Dacă în clipa de față critica literară românească a reușit să depășească ingenuitatea didactică, abundența școlărească a explicației, tinzînd către gestul intelectual, mi se pare încă nereliefată suficient o latură a ei care o înrudește mai trainic cu restul literaturii : atitudinea partizană în planul estetic. Am încercat și altădată să descriu un fenomen care mi se pare cu atît mai curios cu cît, în fond, el nu are condiționare obiectivă : acela că mulți critici de o indiscutabilă dotare intelectuală fac totuși o critică culturală, nu una estetică, deoarece sînt preocupați doar să recunoască și să consacre valoarea, deosebind-o de nonvaloare. Nu să adere și să respingă în chiar planul valorii, pornind întotdeauna de la nivelul operei valide artistic, nepărăsind niciodată acest nivel, considerîndu-l de la bun început ca definitiv cîștigat, deci subînțeles, putînd astfel să opereze și alte selecții, superioare și posterioare selecției de valoare. De la acest punct abia s-ar putea face, după părerea mea, o critică de orientare.

Concret, lucrurile se desfășoară astfel : criticul român citește azi aproape toate cărțile românești care apar. Fatal, găsește multe bune și multe proaste. Scriind despre ele cronică literară, care în multe cazuri e o obligație săptămînală, criticul face distincția între ele pe baza înzestrării scriitorului. Rezultatul e încurajarea vocației și denunțarea nechemării. Lucrul, în sine, nu este rău. Pe calea aceasta, însă, cîștigul e mic. E adevărat, autorul fără calități e sfătuit să renunțe de destui oameni cu gust sigur și, în măsura în care poate să suporte acest adevăr, el părăsește o întreprindere pentru care, după cum i s-a dovedit în chip convingător, nu are vocație. (Dar trebuie să notăm că majoritatea autorilor care

provoacă o recepție unanim severă nu se lasă în nici un fel influențați de ea, dimpotrivă !) Oare criticul literar trebuie să pună unui scriitor, debutant sau nu, nota de trecere, sau în mod obișnuit asemenea servicii sînt de resortul specialiștilor din edituri ? Mulți critici foarte serioși scriu despre cărți care nu merită deloc un asemenea exces de onoare, fiind conștienți de gratuitatea actului lor, ba chiar notînd uneori, în finalul analizei : „Autorul X, volumul Y, nu îndreptățește vreo speranță". Perfect, dar atunci de ce a mai fost necesar să se scrie despre autorul ori volumul în cauză ?

Rezultatul e acela că mulți dintre criticii literari fac o muncă de selecție pur culturală, de care, în mod normal, nu ei ar trebui să se ocupe.

Această critică, critica lui *da* și *nu*, critica culturală, chiar practicată de analiști de geniu, e ea durabilă, fecundă, în ultimă instanță e ea utilă ? Ceea ce rămîne din actul critic nu e *da*-ul ori *nu*-ul, ci fundamentarea acestui *da* ori a acestui *nu*, fundamentare care nu poate să fie aceea elementară : „Are talent" — „Nu are talent".

Cum spuneam, situația e favorizată de faptul că mulți critici literari scriu cronică săptămînală. (Unora li se dezvoltă chiar curioasa foame de a-și exprima opinia peste tot, de a nu scăpa nici o carte.) O atare metodă nu duce, oare, la saturația criticului de orice carte nouă, la lipsa de apetit în lectură și în cronică, și, pe de altă parte, gustul cel mai sigur, bombardat săptămînal cu atîtea cărți, nu dă naștere unor ierarhii prea relative ? Normal ar fi ca criticul să scrie numai și numai despre acele cărți ce l-au interesat în mod real, ba chiar, cred eu, numai despre cărțile care i-au plăcut cu deosebire, făcîndu-l să iasă în timpul lecturii din condiția de magistrat al literelor și să fie cîteva ceasuri un simplu lector încîntat.

Apoi, dacă un critic a spus *nu* cărții mediocre, mai poate el să-și refuze *da*-ul cărții bune, ori chiar (cazul frecvent) cărții care trece de medie ? Practica arată că nu poate. Criticul aderă la toate cărțile bune, pentru simplul motiv că ele sînt bune și că el se simte dator să consacre valoarea. E aceasta însă o atitudine estetică, ori numai una culturală ? Iată că un scriitor dotat se prezintă criticilor. Avem mulți critici buni, însă nici unul nu seamănă cu celălalt : formația, convingerile, înclinația, morala critică sînt la fiecare în parte

unice şi irepetabile. Normal ar fi ca acea carte bună care li se oferă să suscite cele mai diferite reacţii. Cîtuşi de puţin. Apare o carte bună şi toţi criticii de valoare o laudă, cu diferenţe de motivaţie mai mari ori mai mici, punîndu-se însă în general de acord în ce priveşte statura noului venit, a locului şi a drepturilor sale în scara valorilor.

Nici asta nu ar fi prea rău. Apare apoi o altă carte. Tot bună. Apropiată esteticeşte primei. Însă absolut diferită ca subiect, idei, stil, rezolvare. Şi iar toţi criticii o laudă, şi iar sînt toţi (ori aproape) de acord în ce priveşte valoarea şi locul în ierarhie al noului venit.

Atunci, unde mai e selecţia estetică, adevărata selecţie estetică ? Cum e de crezut că un critic literar, de a cărui probitate şi pricepere nu ne îndoim, poate să iubească în mod absolut egal şi pe scriitorul robust şi terian, şi pe epicul triumfător, şi pe analistul obsedat, şi pe liricul ingenuu, şi pe inteligentul sceptic ? Un asemenea exces de receptivitate critică nu e şi un semn de exterioritate ? Aş vrea să fiu înţeles bine : ca specie, critica instantanee — adică recenzia, cronica, însemnarea de lectură — nu mi se pare nicidecum inferioară, şi avem critici care înăuntrul acestei specii ne oferă săptămînal adevărate bijuterii, demne chiar de păstrat şi de reprodus în culegeri de pagini critice. Mi-e însă teamă că, pe lîngă ele, încap fatal şi aprecieri mai puţin durabile despre scriitori neconcludenţi. Or, nu întotdeauna activitatea critică în publicaţii e întreruptă constant şi ritmic de reevaluări, adică de lucrări de sinteză, unde criteriile adînci (bazate pe afinitate, cultură, program de idei, gust) să fie cele care să opereze, amplificînd ori punînd în surdină (acolo unde e nevoie) reacţia primă, stabilind clase durabile de creatori, scăzînd din panteon pe autorii nespecifici fie din punctul de vedere al valorii, fie, mai ales, din punctul de vedere al orientării estetice prin care criticul în chestiune îşi compune profilul. Cărţile de critică şi chiar unele istorii literare, care adeseori sînt însumarea unui număr de recenzii, încă nu au un pronunţat „caracter de autor". În înţelesul că prea puţini simt nevoia să detaşeze din toată seria autorilor români numai pe unii, din raţiuni de orientare critică, şi să lase deoparte, fără a se simţi vinovaţi, figuri de primă mărime ce nu le convin din vreun motiv de principiu. Sentimentul obligaţiei de a cuprinde — şi de a cuprinde cu bunăvoinţă — pe toată lumea guvernează

majoritatea activității critice. Dar criticul este, prin definiție, cumulativ ori selectiv ?

Normal ar fi ca un critic să nu accepte pe toți scriitorii buni ; desigur, nu înseamnă ca el să nege valoarea obiectivă a celor pe care-i respinge. Nu. Cum spuneam, discuția trebuie dusă de la un nivel la care calitatea e implicită, și atît cei acceptați, cît și cei respinși sînt prin definiție scriitori adevărați, formați, maturi, însemnați, durabili. Acceptarea și respingerea nemaifăcîndu-se pe criteriul : „Are talent" — „Nu are talent", dezbaterea critică ar putea face un pas înainte și ar putea pătrunde în ea ideile adevărate, orientările, adică tocmai partea superior estetică a gestului critic.

Am putea ști mult mai sigur atunci care e identitatea reală a scriitorului și a criticului, s-ar limpezi scara de valori și ierarhia de nume, conceptele ar prinde viață, ideea unui curent literar nu ar mai fi o curiozitate de muzeu, polemica ar cîștiga în noblețe, ar scădea susceptibilitatea autorului original (ca și susceptibilitatea criticului), autorul original ar deveni mai independent, dar în același timp și mai responsabil față de critică, precum și critica ar deveni mai independentă și mai responsabilă față de creatorul original.

Un critic trebuie să aibă receptivități și opacități în planul valorii incontestabile, pentru ca să ne convingă de natura lui autentică de om literar, de sinceritatea „trăirii" sale, de capacitatea subiectivității sale de a rodi, de substanța lui de artist supus unor fatalități unice ale sufletului irepetabil al artistului. (Un critic ca o cheie „passe-partout", capabil să descuie orice carte, mi se pare anormal.) Dealtfel, istoria literară dovedește că lucrările durabile le-au scris criticii partizani, cei care au aderat și au respins, chiar dacă aderența și respingerea au apărut o clipă ca reverberația unei insuportabile subiectivități. Sintezele lor, cum arată orice lectură atentă, pleacă de la o iremediabilă capacitate de selecție în planul valorii sigure. Cum între intelectualii adevărați, între artiștii adevărați, nu încap nici ceremoniile, nici brutalitățile, orice creator e firesc să fie suficient de sigur pe sine pentru a suporta opinii, cum și orice critic trebuie să fie, pentru a le da. Neînțelegerea integrală a unui autor, de pildă, nu ar mai fi resimțită ca o catastrofă, ci ca o pură particularitate. Ce ar fi mai interesant și mai original decît niște scriitori care să scrie ei înșiși, pe cît de detașat cu putință, *chiar despre ei,* atunci cînd li se pare

necesară o replică față de o cercetare critică neaprofundată ? Căci capacitatea judecății de valoare nu aparține exclusiv criticului. Cum nici vocația creației nu îi e criticului străină. În felul acesta, ideea unui critic el însuși creator de poezie, ficțiune etc., ar putea fi și ea luată în serios. O anume crispare, în bună parte eliminată în ultimul timp din lumea literară, va pieri, sper, cu desăvîrșire atunci cînd literatul român va deveni din nou ceea ce este de fapt : un om cu humor, superior tuturor complexelor.

În fond, chiar și scriitorii de valoare universală se supun acestui adevăr. Să ne gîndim, de pildă, la Eminescu și Caragiale. Toată lumea recunoaște în ei două orbitoare genii. Însă, e limpede, din punct de vedere estetic, ei sînt diferiți. Nu poți adera egal și patetic la amîndoi. Ei înșiși, puși în situația de a se contempla dinafara lor, ar fi recunoscut diferența lor de netrecut.

Nu e o rușine să spui că nu-ți „place" un mare scriitor, ori că nu-l înțelegi, ori că în mod lucid nu-l accepți, din cine știe ce motiv principial (ori chiar subiectiv). Așa ceva nu e o dovadă de necalificare literară, iar pentru un critic literar „profesionist" ar trebui să fie întîmplarea cea mai firească, pe care scriitorul în chestiune s-o primească cu calm, cu demnitate, chiar cu amiciție. Să ne gîndim cît de rodnic e un dialog între doi critici care se contrazic asupra unui mare scriitor, unul apreciindu-l, celălalt negîndu-l. Tocmai de aici țîșnesc ideile critice cele mai inedite, mai constructive. Ori dialogul între doi critici care sînt de acord asupra calității unui scriitor, dar nu numai pentru că „are talent", ci și pentru alte motive, teoretice, posibil cu totul diferite. Ori să ne gîndim cît de fructuos poate fi dialogul între un critic care neagă pe un scriitor și chiar acel scriitor negat, capabil să dea un răspuns de mare demnitate și forță de convingere intelectuală, abstrăgîndu-se din propriul său caz ca să facă loc jocului ideilor.

Personal, niciodată nu mi-au plăcut prea mult Sadoveanu, Flaubert, Cehov, Faulkner și nu mi-a fost teamă că, mărturisind, vor rîde confrații de mine. Asta pentru că nu am pretenția infailibilității opiniei mele. Ea corespunde unui adevăr numai al meu. Dar tocmai acest adevăr, tocmai capacitatea de a-l trăi în artă, mi se pare lucrul cel mai important. Oare criticii literari cei mai buni nu gîndesc la fel ?

Nu mai vorbim despre schimbarea care s-ar petrece în înfăţişarea cronicii literare dacă punctul de vedere ar evolua în direcţia pe care am încercat s-o evocăm. Din momentană, ea ar deveni durabilă. Din descriptivă, ar deveni autentic analitică. Metaforele ar ceda în favoarea gîndirii critice. Frumosul însuşi ar avea de cîştigat.

Am folosi termenii de „critică culturală" — „critică estetică" — din necesităţi de dezbatere. Pentru radicalizarea perspectivei şi eficienţa demonstraţiei trebuia creată o antinomie convenţională. Practic, cele două genuri există, însă nu sînt uşor de distins. De la cazurile extreme, caricaturale uneori, pînă la specia intermediară, există o infinitate de nuanţe. Aproape nici un nume nu ilustrează exclusiv una dintre atitudini. Dealtfel, cei mai iluştri critici au plecat şi pleacă în edificările lor de la rădăcini sănătos culturale şi o clară viziune culturală e indispensabilă pentru arhitecturările ulterioare, oricît pot părea acestea din urmă a nu mai avea legătură decît cu frumosul pur. Confirmînd utilitatea celor două atitudini, credem în posibilitatea atitudinii culturale de a se transforma, a creşte, a se dezvolta, a se îmbogăţi, a deveni atitudine estetică. Însă, pentru aceasta, criticul însuşi trebuie să fie conştient de necesitatea procesului, şi să-i dea tot concursul de care e capabil. Cu atît mai mult cu cît opinia cotidiană nu poate şi nu trebuie să aibă decît un viitor : acela de diagnostic fundamental, sigur, definitiv dacă se poate. Altfel rămînem la recepţia foiletonistică, în ultimă instanţă ancillară. Or, literatura trebuie să-şi primească replica de la o critică impunătoare din toate punctele de vedere.

Cronica,
18 octombrie 1969

SPIRITUL MUNTEAN

Ca să ne reprezentăm spiritul muntean în vechimea şi permanenţa lui, poate fi util să amintim caracterizările pe care le face G. Călinescu, în *Istoria...* sa monumentală, operei cronicarilor munteni. G. Călinescu, moldovean ca naştere şi formaţie, laudă tot timpul pe cronicarii munteni, nu pentru obiectivitatea ori conştiinţa lor de istorici (uneori de-a dreptul nulă, adesea supusă fie politicii, fie temperamentului), ci pentru spirit.

„Mişcare originală", „humor crud", „pamflet", „violenţă", „pitorească vulgaritate valahă", „părtinirea naivă şi furia sînt pline de savoare", „Duşmănia cronicarului e de o vulgaritate sănătoasă, argheziană, inventivă în injurii, şi în orice caz dovedind un suflet colcăitor de sentimente, deloc pedant" (despre *Cronica Cantacuzinilor*) ; „bufonă satisfacţie", „stil teribil", „Întortochierea aceasta, vicleană, intenţia de a mistifica, diminuînd sau mărind, orbirea saint-simoniană, resentimentul încep să încînte, şi la Ludescu şi la Popescu, prin automatismul lor psihic. Şi cu atît e mai puternică poezia ciudei, cu cît înverşunarea e mai plastică. Cronicarii munteni n-au arta portretistică a moldovenilor, în schimb, graţie limbii lor nervoase, a repeziciunii muntenești, ei pot dramatiza mai viu, mai familiar". „Vioiciuni teatrale de Vicleim", „scenă subtilă şi sarcastică", „tehnică modernă", „ritmică mahalagesc pitorească", „capacitatea de a vedea scenic, de a transcrie nuanţele", „imaginaţie infernală", „condeiul caricatural şi trăsătura grasă", „pagini fermecătoare", „fraza sprintenă şi cultă", „un minunat simţ al atmosferei", iată destule exemple ale aprecierii lui G. Călinescu faţă de ceea ce nu poate fi definit altfel decît ca „spiritul muntean". Muntean

era şi G. Călinescu, prin vivacitate, prin inegalitate, prin patimă şi exagerare, şi comportarea lui publică era tipic muntenească. Faţă de moldovenii ceremonioşi şi de ardelenii atenţi la forme, G. Călinescu avea respectul unei treimi faţă de celelalte două, în perspectiva echilibrată a întregului. Deşi actele de fidelitate ale lui G. Călinescu faţă de Moldova sînt atît de multe, G. Călinescu a fost muntean, şi de structură şi de adopţiune.

Împărţirea atît de lungă şi de dureroasă a pămîntului românesc în trei bucăţi are cel puţin, azi, un efect pozitiv în planul spiritului. În sensul că specificul naţional e alcătuit din trei note principale (lîngă care se mai grupează tot soiul de subingrediente care, pentru o psihologie a poporului român şi psihanaliză a culturii naţionale, nu ar strica să fie studiate mai îndeaproape). Fiecare din aceste trei note le echilibrează pe celelalte două. În planul estetic, provincialismul moldovean a devenit deja o categorie, iar provincialismul ardelean străbate un proces de categorializare. Provincialismul muntean, ruinat de vocaţia de capitală a Bucureştiului şi de înclinaţia cosmopolită a părţilor meridionale, e pe cale de dispariţie, şi foarte puţini scriitori îl mai reconstituie în opera lor, azi. Am spune, cu aerul unui paradox, că provincialismul muntean (derivăm, firește, pe provincialism de la provincie, în sensul împărţirii, al părţii distincte, fără nici o nuanţă pejorativă) e în clipa de faţă concentrat, atît cît a mai rămas, la Bucureşti !

Toate trei laolaltă, azi ca şi în trecut, consolidează specificul naţional. Se produce în clipa de faţă, firește, şi o acţiune de „muntenizare" a celorlalte părţi, căci Bucureştiul emană spiritul muntean în toată ţara, după cum încorporează zilnic ardeleni şi moldoveni. Însă, chiar şi în interiorul Bucureştiului, notele diferenţiale ale celor veniţi se păstrează. Dealtfel, nu trebuie să avem prejudecata omogenităţii, cu atît mai mult în literatură. Toate naţiunile sînt amestecuri în care componentele se deosebesc şi uneori se ceartă de-a dreptul. În literatură, o anumită adversitate a părţilor e chiar de recomandat. Moldovenii sînt epicurei şi fataliști, ardelenii maiestuoşi şi aulici, muntenii relativişti şi bufoni. Între aceste vîrfuri, ca ale unui triunghi echilateral, se elaborează caracterul propriu al literaturii române.

Ce ni se pare că aduce munteanul sceptic, relativist, cinic uneori, inteligent întotdeauna, filozof fără complicaţie, cre-

dincios fără mistică, îndrăzneț fără sălbăticie, sentimental fără rătăcire, este simțul realității. În proză, marii noștri realiști moderni sînt muntenii. În poezie, o anumită revoltă față de constricția formală și față de eresul sentimentului, tot muntenii au creat-o, apropiindu-se de același simț al realității.

Ca metaforă vie a României și a ariei balcanice, Bucureștiul are o inestimabilă valoare. Dar el e așezat în Muntenia. Disciplinatele orașe de breslași de peste munți, tîrgurile patriarhale din Moldova n-au putut crea conștiința aglomerării umane așa cum o creează Bucureștiul, nici nu comunică tradiția de mișcare, de comerț, de amestec și împestrițare vie a centrelor dunărene. Porțile maritime, deși simbolizează întreaga țară, se înrudesc mai repede cu orașele Dunării și, prin ele, cu Bucureștiul. În toate aceste teritorii, viața reală, imediată, constrîngătoare prin materialitatea ei, prin viteza ei, e o izbitoare prezență pentru artist. Dealtfel, migrația prozatorului adevărat către București e de rigoare. Camil Petrescu poate fi gîndit fără mondenitatea Capitalei ? Cezar Petrescu, moldovean, își ia ca simbol „Calea Victoriei". Exemple se pot da nenumărate.

Spiritul muntean, combinație de filozofie (în care se mișcă, uneori anecdotic, imensități geografice și spațiale) cu proza cea mai aspră a existenței, nu se capătă și nu se imită. El poate fi reprodus întrucîtva, de obicei prin caricaturi. Însă, pentru a-l avea în mod firesc, trebuie tradiție. Dar unde sînt scriitorii descinși din familii vechi ? În proza de azi, de pildă, muntenii sînt mai puțini decît ne-am aștepta, bucureștenii se numără pe degete, bucureștenii de mai multe generații sînt atît de rari încît irită, ca niște anomalii. Literatului muntean nu i-ar strica, poate, în clipa de față, un pic de conștiință de sine.

Argeș,
decembrie, 1970

SCRISORI
CĂTRE CONTEMPORANI

Orășenii, pe vremea lui Filimon, bucureștenii chiar, erau niște mitocani, nu în sensul lipsei de calitate, ci în acela al modestiei sociale, al simplității condiției ; textual — „locuitori ai unui mitoc, așezare pe lîngă o mînăstire, în afara incintei ei" : așa au început multe orașe muntenești. Mitocanii reprezentau deci, prin caracterul lor de masă, burghezia balcanică într-un anumit moment, dacă admitem că centrul urban balcanic era sinonim cu burgul ; ceea ce putem admite în fond, cele două structuri nefiind despărțite chiar printr-o prăpastie. Filimon a fost scriitorul „burghez" al vremii lui, adică, dînd cuvîntului *burghez* sensul lui etimologic, scriitorul orășean al vremii lui : unul din primii scriitori bucureșteni în adevăratul sens al cuvîntului. Bucureștiul lui Filimon, scăldat în policromie orientală, împestrițat amețitor, deasupra căruia plutesc aburi turcești de kief, anunță pe marii Caragiale, Ion Luca și Mateiu, și se continuă în toți scriitorii care au exaltat Capitala, chiar dacă modernizările ulterioare fac, aparent, filiația imposibilă. Lovinescu, Anton Holban, Camil Petrescu, Ion Marin Sadoveanu reiau, toți, unii involuntar, alții conștient, compoziția unică a Bucureștiului, și toți ceilalți prozatori, odată intrați în București, sînt constrînși să integreze în desen anumite trăsături obligatorii și invariante.

Contribuind la crearea unui roman de public, care e romanul marilor aglomerări urbane, Filimon dezvoltă printre primii în România un stil „burghez", o atitudine „burgheză" față de artă. El e autorul rapid, eficient, notabil profesionist, fără adîncimi psihologice (în afară de Păturică, solid prin prea facila recunoaștere a speciei, celelalte personaje nu conțin și euri), cu caracterizări schematice și concrete, epic pînă la vo-

devil, colorist pînă la delirul culorii, tip de bazar și bîlci, „precizionist" ca autorii de filme documentare, neemoțional și insensibil ca un sociolog. *Ciocoii vechi și noi* făcea asupra mentalității populare din epocă efectul filmului-frescă de azi, tehnicolor și pe ecran panoramic, fără conflicte intelectuale, fără pătrundere : acțiune curată și realitate pură. Talentul lumii concrete este la Filimon extraordinar, pe cît cugetările și situările morale sînt fără valoare.

Orașul rămîne în scrisul lui Filimon ca o boală fascinantă. O seducție sordidă și colosală iese din toate descrierile. Străzile „așternute cu scînduri de stejar", „pe dedesubt canaluri de lemn pentru scurgerea apelor", „pline de noroi infectat", „lipsa de felinare", iată scena „tare" pe care e manevrat Dinu Păturică. Orașul care crește, colcăie, mustește, dospește dedesubt, urcă în erou și îi dă ceva din grația lui pestilentă. Unele din evocările lui Arghezi, ori ale lui Geo Bogza, dintre cele două războaie, parcă își au rădăcina aici. („Tentacularismul" propagat de simboliști era deja o dimensiune cîștigată.) Între atîtea scene vesele, o bizară măreție a tîrgului cît vezi cu ochii.

Filimon este, în stilul său de abordare, un mare degajat, uneori cu nuanțe de Gavroche, și bucureștenii lui, asemănători în bună parte cu el, se înscriu într-un caracter etern. Cheful lui Dinu Păturică cu recenții săi amici nu e o simplă manifestare de ambiții sociale similare. Spiritul conversației bucureștene se schițează în el, cu relativismul sclipitor, cu luciditatea dusă pînă la cruzime, cu umorul ridicat aproape la un sistem filozofic și la o morală a existenței. O anumită patimă existențială, tipică bucureșteanului tînăr, trece și prin vinele lui Păturică. Încă turcite și bizantine, eroinele lui Filimon anunță enigmele Otiliei, pe care scriitorii de talie le-au căutat în adolescenta și femeia bucureșteană modernă. Mitologia umană prezicea o capitală de extraordinară diversitate, imprevizibilă în nuanțe, care n-a întîrziat să se nască.

În paginile lui Filimon există, deși inaparentă (din cauză că scriitorul nu era un stilist consumat), o perversitate a atmosferei, proprie orașelor din Cîmpia Dunării. Toropeala cu muște ascunde gestul rapace, somnolența învelește bestialitatea reflexului. Ne găsim scufundați într-un veșnic eufemism, leșinător ca o privire turcită, sub care însă se pot împărți la nesfîrșit sensuri și adevăruri, uneori dintre cele mai brutale.

Orientul milenar şi înţelept bîzîie în aer odată cu muştele şi ţînţarii. Figuri de greci uleioşi răsar în mulţimea smeadă. O imensă, complicată, infinită, atotputernică circulaţie subterană se ghiceşte în profiluri, surîsuri, intonaţii.

Un Bucureşti bizantin e un punct de plecare al oricărei intuiţii profunde a Capitalei. Civilizaţia de azi, ritmată în industrii, îşi sprijină fundaţiile pe amestecul pestriţ al cărui maestru a fost, printre primii, Filimon. În Filimon, Bucureştiul face o lungă şi pasionantă călătorie înapoi, spre veşnicele origini.

România literară,
4 septembrie 1969

LĂPUȘNEANUL

Se spune despre marii scriitori că, recitiți, oferă de fiecare dată o perspectivă nouă, alte posibilități de interpretare, sensuri mai subtile, concluzii mai largi. Despre Costache Negruzzi, iremediabil mare scriitor, eu însă nu pot spune decît că l-am recitit de multe ori, de fiecare dată regăsindu-l el însuși, atît și nimic mai mult, egal și confundat cu sine, într-un egoist echilibru nestricat de timp și de modificările conștiinței literare. L-am recitit întotdeauna ca să-l regăsesc pe el, numai pe el, cum îl cunoscusem în prima lectură (a liceului), și de fiecare dată am plecat de la el reconfortat. Intenția mea era deci de a mă reîntîlni cu un creator neschimbat, iar el mă aștepta de fiecare dată, fidel, pînă la microscopica nuanță, propriului său portret. Un autor care, după opinia mea, anulează orice interpretare, ca să nu mai vorbim de ierarhii și clasificări, hotărît să plutească, absolut închis și singur, peste timp.

De la o vreme n-am mai reluat decît unul singur din „fragmentele istorice", *Alexandru Lăpușneanu*, și aici cad și eu cu toată lumea într-un poncif : *Alexandru Lăpușneanu* e culmea lui Negruzzi. Dar, ce să-i faci, autorul nu îngăduie nici măcar să fie redescoperit sau cunoscut sub altă lumină în celelalte texte. O încăpățînare superioară l-a dus parcă la adunarea în numai douăzeci și șase de pagini mici, restul volumelor de opere fiind doar demonstrație de cultură, gust, digitație, capacitate coloristică, ironie conservatoare, spirit etern și universal. Dar celelalte pagini sînt în fond rezumabile la nimic, iar nuvela unică poate fi exagerată la infinit. Astfel încît mă scufund de fiecare dată în aceleași douăzeci și șase de pagini (pe care azi le știu aproape pe dinafară), mereu

douăzeci și șase, iar în ele Negruzzi se confundă tot mai mult cu Lăpușneanul însuși, pictorul și eroul vorbesc din aceeași gură și privesc prin aceiași ochi. Lăpușneanul se încarnează în Negruzzi. Da, se poate spune că Negruzzi e un scriitor rău, chiar un sadic, că proza lui e o tortură rece și inteligentă, destinată să faciliteze la maximum fina gîndire politică a autorului, care a dat în această nuvelă o dovadă de foarte insidios patriotism, ba chiar un straniu avertisment despre oamenii acestui pămînt, a căror răbdare și tenacitate provoacă tragedii. Într-un cuvînt, Negruzzi își chinuie cititorii cu arta lui la fel cum domnul înspăimînta aristocrația timpului.

Cinic uneori, mereu sceptic, Costache Negruzzi dă de gîndit prozatorului modern prin inteligența în care își îngheață opera, confirmînd necesitatea inteligenței ca trăsătură permanentă a prozei superioare. De aceea Negruzzi scapă romantismului, dar și clasicismului, înălțîndu-se într-o supracategorie, pe care aș boteza-o aceea a prozatorului eficient. Cred, într-adevăr, că eficiența caracterizează pe Negruzzi, și e vorba de eficiența Lăpușneanului, rece, calculată, inexorabilă, versatilă la nevoie, întotdeauna convingătoare, o eficiență de cîmpie scită, pe viață și pe moarte, cu reguli care nu se calcă niciodată, în care inovațiile sînt de negîndit. Sîngele rece cu care scriitorul se conduce pe sine mă face să mă simt singur și gol într-un larg peisaj orizontal și istoric, profilat de munți într-o parte, dar înecîndu-se în propria lui nesfîrșire în cealaltă, sub stele necruțătoare și străvechi, cu oameni sinceri și mincinoși în același timp, ca o întîlnire de Occident și Orient, oameni a căror minciună și a căror sinceritate înseamnă împreună marele adevăr de a supraviețui. *Lăpușneanul* rămîne o piatră de hotar de care se sparg toate valurile conștiinței critice, un text indescriptibil și inexplicabil, care se poate citi și admira, dar, în sistemul său cel mai subteran, nu se poate asimila și nici înțelege.

Pentru mine, Costache Negruzzi a fost întotdeauna un mare artist al morții, și el azi e neperceput ca atare, ca mulți nuveliști români clasici. Poate pentru că moartea e cuprinsă în asemenea pagini într-o formă strict epică, moartea devenind o pură idee în mișcare, care nu mai trebuie dezbătută, comparată, justificată etic. Dar iată începutul *Lăpușneanului*, în care domnul „mergea alăturea cu vornicul Bogdan, amîndoi călări pe armăsari turcești și înarmați din cap pînă în pi-

cioare", pregătiți, prin urmare, să omoare ori să fie omorîți, după numai o duzină de rînduri introductive, scurte și zgîrcite cît genericul unui film istoric. „Boierii, cîți i-au mai lăsat vii, numai frica morții îi mai ține", spune curteanul, iar domnul : „Să deie Dumnezeu să n-aib nevoie a face ceea ce au făcut Mircea-Vodă la munteni", obosit parcă să întrebuințeze de la început această măsură mai incomodă, totuși, între toate celelalte. „Cum au fost oblăduirea mea ?", întreabă el în fața soliei boierilor, pentru ca apoi să strîngă cercul înțelesului la realitate : „Ce sînge am vărsat ?" „Îți făgăduiesc că sabia mea nu se va mînji în sîngele tău", îi promite lui Moțoc. Din prima clipă atitudinea față de moarte e naturalețea și familiaritatea. Dar scriitorul nu e nici dezgustat de viață, nici imoral. Moartea însă e substanța acestei vieți, sau, cum spune Esop, „deși ăsta e pentru voi un joc, pentru noi el înseamnă moarte". La mînie, domnul e gata să-și omoare nevasta, se stăpînește cu greu și o previne într-un stil complicat, sub care temperamentul sanghinar fierbe : „Mulțumește sfîntului mare mucenic Dimitrie Izvorîtorul de mir, a cărui hram se prăznuiește la biserica ce noi i-am făcut la Pîngărați, că ne-au oprit de-a face un păcat, aducîndu-ne aminte că ești mama copiilor noștri" și îl repede pe Moțoc după ce l-a condamnat : „...nu te mai boci ca o muiere ! Fii român verde. Ce să te mai spoveduiești ?" Reversul e la fel de fioros. Spancioc și Stroici îl otrăvesc, îl silesc apoi să bea și drojdia otrăvii, și-i savurează convulsiile : „ce, vrei să nu ne mai vezi ?[...] Ba, se cade spre osînda ta să ne privești : învață a muri, tu care știai numai a omorî." O țesătură de crime, deci. Senzația rezultată e însă una de mare virilitate, caracterele sînt niște bărbați în luptă, epoca atît de sîngeroasă devine în mod straniu, prin transfigurarea artistului, desigur, stimabilă și chiar exemplară. Iar moartea se înscrie în ea ca o providență, căreia nu-i stă în cale nici mitropolitul cu întreaga lui autoritate. Foarte echilibrat creștinește, Negruzzi introduce cu candoare moartea în pagini, și obiectivitatea cu care o tratează e mai evocatoare de substraturi spirituale decît ar fi izbucnirea disperată și patetică sau intricația teoretică. O moarte la orizont, ca o stea nemișcată, spre care ochiul omenesc se întoarce mereu, în chip fatal. Prin esențialitatea datelor și a construcției, nuvela poate fi umplută la nesfîrșit cu jocul imaginației sau al problematicii, poate alimenta alte arte

(chiar, de ce nu s-o fi gîndind nimeni la o ecranizare ?), e un fericit exemplu de artificiu mitologic făcut artă de către autorul inteligent. Buna mixtură lingvistică (într-un moment stilistic ingrat) e o lecție pentru prozatorul contemporan, care are la îndemînă cuvîntul, dar și-a pierdut gustul. Pe scurt, o nuvelă-cutie, strîngînd între pereți și capace propriul ei volum și nimic în plus, adică tot și destul, un spațiu planetar semnificativ și complet.

De aceea mă întorc din nou la cele douăzeci și șase de pagini, cad din nou în ele ca într-un lac îngust și adînc. Tulburată de apă, tremură în străfund figura domnească, autorul sau personajul, nu mai știu bine, ochii ușor bulbucați ai omului vieții substanțiale, ironia egoistă a surîsului pe gura închisă de mustața mare și grea, ca o promisiune a tăcerii și sterilității. Marele roman polițist al prozei moderne începe în România cu Negruzzi.

România literară,
22 august 196?

CARAGIALE
O TEMELIE A LUMII

Există scriitori admiraţi pe necitite, dar de obicei ei sînt cu adevărat greu de citit, greu de pătruns, iar Caragiale e pe cît de fermecător, pe atît de limpede. Dealtfel, ceilalţi nici nu trec din gură în gură, cum se întîmplă în cazul lui Caragiale.

Într-adevăr, citim pe Caragiale o dată, prima dată, adesea în şcoală, vedem piesele la teatru, după care foarte mulţi dintre noi nu mai avem contacte directe cu opera. La urma urmei, te întorci de la *Scrisoarea pierdută* cu sentimentul că ai regăsit o substanţă eternă, care îţi era cunoscută, poate într-o formă mai puţin izbitoare şi esenţială, dar, oricum, cunoscută. Repetăm pe Caragiale de dimineaţa pînă seara, sîntem deseori caragialeşti, în mod conştient sau inconştient, viaţa noastră se desface în momente, scene, intrigi în care se regăseşte geniul caragialesc. Într-un fel, Caragiale e un autor impersonal : prea sînt toate verosimile, prea le recunoaştem în realitate. O idee suprarealistă, preluată apoi şi înnobilată ştiinţific cu ajutorul magnetofonului şi filmului, a fost sesizarea omului în manifestările sale cele mai comune, mai imediate, şi suprarealiştii făceau nesfîrşite voiaje de „cretinizare" cu tramvaiul, căutînd întîlnirea nemijlocită şi genuină cu orice formă a existenţei. Exaltau reportajul, declarau că poetul adevărat e reporterul etc., etc. Suprarealismul a fost opera unor oameni hiperinteligenţi, plictisiţi, pe de-o parte, de erudiţie, pe de alta, de romantism, şi doritori să epateze pe burghez şi să dinamiteze simţul comun. Toate aceste elemente le avea şi Caragiale. Nu vrem să facem din el un suprarealist *avant la lettre* (deşi are pagini de adevărat dicteu automat, mai ales în *Momente*), însă ni se pare interesant să observăm cîte însuşiri foarte „moderne" se ascund într-un creator al României sfîr-

şitului de veac XIX, România dominată încă de conştiinţa paşoptistă.

Caragiale, ca orice mare balcanic, nu era preocupat de identitatea sa balcanică, nu resimţea balcanismul ca pe o inferioritate, nu trăia cu vreun complex al Occidentului ori al Nordului. La Berlin, cum se ştie, se fotografia cu fes alb şi iminei. Am avut şi avem atîţia scriitori, unii inteligenţi şi nu lipsiţi de valoare, care, minaţi de conştiinţa balcanică resimţită ca o vină, au încercat să trăiască mintal în Occident, în timp ce fiinţa lor reală se consuma aici. Un adevărat balcanic, un mare balcanic, oferă balcanismul Europei, ca pe o posibilitate egală cu cea nordică, ori mediteraneeană, ori centrală. Prin balcanism, Caragiale ajunge la o atitudine fundamentală faţă de lume, la o perspectivă adesea cosmică, permanentă, la urma urmei, în literatura română ; e vorba de înţelepciunea spontană, de erudiţia orală, de logica retorică, proprii acestui spaţiu şi inexistente în altă parte.

Caragiale nu şi-a propus niciodată vreo realizare ambiţioasă care să nu-i fi fost proprie. Consolidat sufleteşte de succesul de public, omul a scris, la urma urmelor, puţin, şi numai lucruri „sigure". Măsura cu care compunea este excepţională, şi navigarea la limita banalităţii pure e atît de îndemînatică, încît forţează admiraţia.

Contemporan cu Eminescu, alt mare creator al României spirituale moderne, Caragiale e de fapt incompatibil cu el. Nici nu se puteau două structuri mai deosebite (fericită caracteristică a Balcanilor, în care pot coexista asemenea opoziţii). Însă incompatibilitatea aceasta o regăsim la însuşi Caragiale, în sînul unei singure opere. La urma urmelor, cum să explicăm prin aceeaşi natură creatoare şi *D'ale carnavalului* şi *O făclie de Paşte* ? O amplă vînă de întuneric circula, se vede, în acest autor la prima vedere numai ironic, „plezirist" şi mulţumit de sine. O conştiinţă a vieţii primitive şi dramatice, de dincolo de barierele oraşului cosmeticat şi gătit, savuros prin gafele burgheziei *on the make*. Într-o Românie fundamental agrară, în care rusticul şi urbanul erau foarte departe de a se echilibra unul pe celălalt, un scriitor cu adevărată morală literară nu se putea ocupa de o singură latură a civilizaţiei. Zona de trecere între urban şi rural, şi însăşi zona rurală pătrund în opera caragialescă, izbutind să încapă sub definitiva înfăţişare de tîrg colorat şi locvace. Pe de altă

parte, orașul în formare, care în numita epocă a „formelor fără fond" era într-adevăr o permanentă sursă de ilaritate, trebuia contrabalansat prin drame reale, scăpînd rîsului spectatorilor. Pe cît de critic și persiflator e Caragiale cînd contemplă specia lui Mitică, pe atît de înțelegător și serios este cînd aduce în scenă pe Ion și pe Dragomir.

Balcanic superior tocmai prin lipsa lui de complexe balcanice, bucureștean din cei mai autentici, deși de adopțiune (originea, formația și tradiția familială se înscriu cum nu se poate mai bine în teritoriul Bucureștilor), Caragiale a spus maximum despre România și spiritul ei, în minimum de pagini. Dacă trăia mai mult de șaizeci de ani... Deși, se spune că artiștii au destine rotunde și că sfîrșitul îi ajunge numai după ce au încheiat tot ce aveau de spus. Și cu toate acestea, regretul nostru mare e lipsa unui roman semnat de Caragiale. O carte monumentală a Balcanilor, în care schemele, caricaturile, esențele să prindă carne, iar momentele și schițele să se închege în destine și semnificații generale. Pentru o națiune în formare, pe care o sculpta crearea unei burghezii autohtone, nimic n-ar fi fost mai prețios. De ce n-a scris Caragiale așa ceva ? Nu-i lipsea înțelegerea largă a fenomenelor, iar forța de muncă și-o verifica în fiecare zi, în permanenta gazetărie orală și scrisă. Fie pentru că n-a simțit nevoia, fie că n-a avut încredere în întreprinderea de proporție, fie că nu considera publicul destul de copt pentru asemenea operă (orașul românesc fiind la acea epocă prea tînăr), nu se cunoaște vreo intenție a lui Caragiale de a porni în aventura romanescă. Și un roman în acest spirit ar fi întregirea sublimă a romanului românesc. Dar — de ce nu ? — poate că el așteaptă și azi să fie scris.

Argeș,
noiembrie 1970

VOCAȚIA MONUMENTALULUI

Că Sadoveanu e un artist monumental, iată ceea ce știm cu toții. Volumul operei, persoana fizică a autorului (considerată și de G. Călinescu ca o „încarnare") au fost din capul locului atît de evidente, încît monumentalitatea ca însușire abstractă n-a prea mai fost discutată. (E. Lovinescu — caz similar de reverberație a cantității de hîrtie scrisă asupra persoanei fizice, și invers.) Dealtfel, romancierul e prin definiție monumental. Însă monumentalitate exterioară găsim, la urma urmei, și la Cezar Petrescu. Interesantă pentru profilul scriitorului este mai ales vocația monumentalului, pe care Sadoveanu a avut-o în proporție deosebită. Cum bine s-a remarcat — între alții tot de G. Călinescu —, Sadoveanu nu avea structură de romancier : creația „obiectivă" lipsește, descrierea și atmosfera domină. Totuși, Sadoveanu a scris romane de netăgăduit în ansamblul romanului românesc. Fără o mare vocație a monumentalului, Sadoveanu nu s-ar fi bucurat de efectul pe care l-a avut și îl are. Monumentalitatea e la el un complex psihic : scriitorul caută, dorește și reușește pînă la urmă să creeze aproape din prea puțin o construcție gigantică, cețoasă în unele locuri, dar care biruie ochiul. Astfel, Sadoveanu răspunde unei nevoi sufletești, a sa și a noastră : aceea de a ne regăsi în figuri colosale, de a ne dilata la infinit, de a ne proiecta în termeni eterni și absoluți.

În fond, așezarea acestor pămînturi la confluența geografiilor și istoriilor, în calea neamurilor inocent migratoare ori cotropitoare de-a dreptul, ne-a lipsit multă vreme de acele zidiri muntoase și nobile în care orice națiune se oferă sintetic sentimentului patriotic modern. Așezările au fost de-atîtea ori distruse și refăcute, cărțile vechi au avut o soartă grea,

omul a fost pîndit de o filozofie ce-i recomanda nepăsarea şi trăirea momentană. Secolul al nouăsprezecelea, cu crearea naţiunii moderne, ocazionează şi o anumită pornire compensatorie, de refacere, aproape de retrăire a ceea ce s-a pierdut în negura trecutului şi a fost ruinat de o istorie prea des zbuciumată. Paşoptiştii nu erau numai contaminaţi de paseismul romantic. Ei aveau şi conştiinţa unei necesare recuperări şi restructurări, constatînd că naţiunea modernă, în formare sub ochii lor, duce lipsă de instituţii concrete şi de corpuri de operă abstractă obligatorii. Un ecou tîrziu al acestei dispoziţii sufleteşti susţinem noi că s-ar găsi şi în opera lui Sadoveanu. Căci este ambiţioasă şi admirabilă întreprinderea lui de a crea chipul unui popor dintr-un ansamblu de date sumar şi adesea contestabil, şi e semnificativă atitudinea autorului, care dă acestui popor trăsături eroice, stilizîndu-l moralmente pînă la perfecţiune. Nevoia de modele şi moşteniri, pe care o acuză atît de frecvent secolul al nouăsprezecelea, capătă satisfacţie în romanele istorice sadoveniene, unde nu intriga, nu caracterele, nu faptele primează, ci proiectarea trecutului naţional în datele strivitoare ale legendei şi mitului. Patria este un monument. Prin monumentalitate, Sadoveanu se mărturiseşte ca patriot.

Dacă totul în această perspectivă este grandios, pur, elevat, plin de toate celelalte calităţi şi atribute ale speciei eroice, ceea ce mulţumeşte cel mai mult ficţiunea istorică semnificativă este spaţiul. Sadoveanu vede Balcanii ca pe o imensă tablă de şah, în care se mişcă savant şi adesea genial naţiuni şi oameni. Faţă de Balcanii intimi, de grădina interioară, de kief, şi de-aici tot mai grave alunecări spre mica istorie, spre anecdota colorată, spre darurile negative şi spre fizionomia exclusiv pejorativă, iată o figuraţie originală. Balcanismul anecdotic e, în fond, nou. Balcanii, însă, există de mii de ani, şi în teritoriul lor se înscriu şi Decebal, şi voievozii descălicători, şi Ştefan cel Mare. Că acest spaţiu, pe care ne-am obişnuit să-l gîndim (greşit) ca provincial, îngust, periferic, poate adăposti legende şi epopei, ca oricare altul în Europa şi în lume, iată o idee demnă de notat, încarnată în tot scrisul sadovenian. Printr-o asemenea atitudine, Sadoveanu, un pontic în sensul cel mai stimabil al cuvîntului, se dovedeşte european.

Viaţa românească,
septembrie 1970

O LECȚIE DE PROFESIONISM

Romancier sută la sută G. Călinescu nu era, în sensul că vocația lui, cu totul excepțională, nu corespundea strict romanului. Dealtfel, pentru posteritatea lui G. Călinescu, lucrul nu e prea important: omul, de unică inspirație, era poet, prozator, dramaturg, eseist, critic, profesor, și în el pluteau, neadormite, toate celelalte arte. Un universal, un spirit al Renașterii. Călinescu se putea lipsi de romanele sale, ori de poemele sale, fără a fi fost mai puțin maiestuos. Expresia sa, mai puternică decît genul și specia, alegea din cînd în cînd un anume instrument (dinadins ? din întîmplare ?), pentru a-și dovedi o dată mai mult desăvîrșirea.

Și e interesant, ba chiar simptomatic, faptul că, dacă G. Călinescu s-ar fi putut lipsi de romanele sale, romanul românesc însuși nu se poate lipsi de ele. Contestat de multă lume ca romancier integral (în parte cu îndreptățire, dar mai ales datorită, vai, energicei prejudecăți, tipic românești, ce interzice unui autor să adopte cu succes mai multe genuri), atît la apariția primului roman cît și mai tîrziu, G. Călinescu se dovedește abia azi indispensabil formației romanului românesc. De ce indispensabil ? Vom încerca să înțelegem în cele ce urmează.

Mai întîi, G. Călinescu e un romancier capabil de gîndire teoretică. Pentru el, romanul nu e numai povestire. Romanul românesc (specie recent constituită și încă atît de restrînsă încît nu poate respinge mediocri curați, gen Cezar Petrescu, simbol flagrant al unei categorii active și azi) e de multe ori o simplă povestire ceva mai lungă, uneori francamente lungită de autorul neinventiv. E rar încă, la noi, romanul construit și compus, rod al unei arhitecturi mentale, romanul ur-

mărit pe mai multe planuri interioare şi exterioare, romanul polifonic. Acest tip de roman, propriu unei gîndiri complete, cu capacitate analitică şi intenţie demonstrativă, e opera scriitorilor intelectuali, reflexivi şi critici, nu a „nativilor", a talentaţilor de profesie, a virililor şi atleticilor afişaţi şi „dintr-o bucată". Necăzînd, prin structură şi existenţă, nici o clipă, în asemenea candori ce constituie „stîngismul şi boala copilăriei prozei", G. Călinescu a scris gîndit, a elaborat conştient şi responsabil un roman aplicat şi plin de adîncuri, un roman de convingere, de atitudine, de filozofie încarnată. Romanul lui G. Călinescu e al unui autor care ştie ce vrea să spună, care gîndeşte autentic, care nu se joacă cu forţa de întipărire a literaturii. Faţă de sine, faţă de cititori, faţă de realitate, faţă de frumos, G. Călinescu se situează la nivelul unei arte morale.

Fiind un romancier programatic, G. Călinescu are inteligenţa unui program firesc şi realizabil, corespunzînd unei necesităţi a prozei naţionale. Reuşind să reziste, în romanele concludente, unei tentaţii tot mai vizibile în *Scrinul negru* — e vorba de suprasolicitarea erudiţiei şi intelecţiei, care duce, pe plan stilistic, la un baroc obositor, diluînd mult ritmul —, G. Călinescu a cultivat, în genere, idei fundamentale şi sentimente eterne, intuind astfel natura cea mai adevărată a romanului. A dat, astfel, peisaje sociale rezistente şi intuiţii rare ale sufletului omenesc. Iubirea, creşterea, moartea, trecutul, istoria, eterna întoarcere, iată blînda filozofie a acestei proze. Numai aparent, în stil şi manieră, G. Călinescu e un complicat, un preţios. Ca om, ca gîndire creatoare, el se dovedeşte profund şi simplu, înţelegător şi neviolent, duşman al vederilor prea partizane, lăsînd să filtreze în atitudini şi concluzii fina oboseală a omului care ştie multe pentru că e născut într-o zonă cu covîrşitoare ereditate.

G. Călinescu a avut, apoi, luciditatea de a face roman orăşenesc, căutînd astfel să modernizeze conştiinţa literară românească. Ca şi în cazul lui Camil Petrescu, i se poate reproşa un anumit citadinism cu orice preţ (care vine din complexul autorului faţă de strivitoarea tradiţie agrară, nu din sentimentul vreunei falsităţi, căci, atunci ca şi acum, oraşul era o realitate legitimă şi întemeiată). Dar burghezia românească, împinsă cu vigoare în carcera coperţilor, a fost văzută de G. Călinescu cum nimeni nu o mai văzuse : nu din

unghiul determinării pur sociale, ci din cel al mecanismelor psihice. Vitalitatea acestor personaje e considerabilă, şi ea singură poate înlătura acuzaţia de autor livresc. Lumea intelectuală şi universitară, ca şi cea a artiştilor, reprezintă iar o creaţie deocamdată fără egal, chiar dacă uneori construcţia obiectivă, după natură, cedează pasul fanteziei şi savanteriei. Atmosfera politică, precum şi intuirea altor societăţi, pulsul altor meridiane dau latura cosmopolită, indispensabilă romancierului adevărat. Paginile din America de Sud, de pildă, din *Scrinul negru,* sînt singulare, şi aici, iarăşi, specia romanului românesc trebuie să-l accepte pe G. Călinescu ca pe un reprezentant unic.

Toate aceste calităţi mari sînt în fond subsumabile unei alteia, mare şi ea şi deloc frecventă : G. Călinescu ştia să scrie un roman. Îşi cunoştea perfect meseria, era un autor *accompli,* consumat şi rutinat, un „meşter". Talentul subiectului, al personajelor, al deznodămintelor nu mai trebuie subliniat. Prin experienţa lui G. Călinescu se verifică un mare adevăr : gen foarte dificil, romanul are reguli obligatorii. (Ce e mai semnificativ decît faptul că G. Călinescu, la curent cu toate modernismele, a dat prozei sale o modernitate adevărată, nu aceea a aparenţei, a învelişului, ci a temelor, a atitudinilor, a concluziilor ?) Romanul are întîi obligaţia de a fi lizibil, în mod antrenant şi chiar gîfîitor, pentru un public de mii de cititori. Romanul e specia care, printr-o anumită popularizare a filozoficului (care nu contaminează nici gîndirea, nici frumosul) semnifică şi figurează pentru mii de oameni, fie comuni, fie excepţionali. Romanul are o profundă datorie faţă de comunitatea umană în care apare, faţă de epocă şi spaţiu, faţă de semnificaţiile lor, afirmîndu-se ca o specie a autenticului şi sincerului. Romanul e, de fapt, o sinteză a conştiinţei (G. Călinescu a făcut adevărate sinteze ale conştiinţei naţionale, cu care, în fond, s-a identificat toată viaţa). În roman, omul trebuie să se regăsească. În roman, gîndirea, sub forma ideilor încarnate şi în mişcare, trebuie să conducă la meditaţii asupra omului, epocii, lumii. Din aproape în aproape, aceste obligaţii cresc pînă la monumental, şi romancierul devine unul din cei mai responsabili artişti ai epocii sale.

Cunoscînd toate aceste adevăruri, deseori ignorate de romancieri, G. Călinescu a căutat să le deschidă în pagini.

Este ceea ce putem numi un bun şi superior profesionism. A şti să scrii un roman înseamnă a fi conştient de aceste adevăruri, a lupta să le aplici pas cu pas, a nu încerca să fugi de ele nici în acrobaţia intelectuală, nici în ispita frumosului. Bun profesionist, onest meseriaş, care nu ignoră nici un secret al meseriei şi respectă toate tradiţiile, regulile şi ceremoniile, G. Călinescu a fost un artist adevărat, contestabil numai din perspectiva gustului. Restul sînt realizări obiective, pe care nu le putem nega decît cu rea-credinţă. Iar pentru romancierii de azi, uneori lipsiţi de noţiuni elementare, alteori stăpîniţi de estetici momentane şi ultime, G. Călinescu poate fi cea mai completă lecţie de proză pe care o cuprinde ficţiunea română modernă. Dovadă faptul că, după patru decenii de abundentă producţie literară coexistentă cu opera călinesciană, romanele lui G. Călinescu rămîn ca valori, ca sigure individuări ale societăţii, istoriei şi conştiinţei româneşti, în pofida suspiciunii de „fabricare", facilitate critică prea uşor invocată în faţa unei opere pe care, cu siguranţă, încă nu o înţelegem pînă la capăt.

Cronica,
7 martie 1970

CAMIL PETRESCU

Din fericire, nimeni nu mai poate contesta azi valoarea lui Camil Petrescu, privită altădată cu destulă suspiciune chiar de spirite fine. Prejudecata oricărei culturi tinere față de autorul intelectual și capabil de gîndire și expresie teoretică a fost contrabalansată de sentimentul aceleiași culturi tinere că nu-și poate aliena valori, că trebuie să le accepte chiar pe acelea care fac figură de excepție și de contrazicere a întregului. Specific, Camil Petrescu e limpede că nu este, decît în măsura în care nespecificitatea lui împinge cu un pas înainte specificul național, în lenta, dar sigura lui mișcare de transformare. Tocmai universalitatea lui, lipsa lui de patriarhalitate, proprie în fond tuturor valorilor de cultură modernă, i-au făcut dificilă recepția. Într-un panteon compus din vînjoși și bucolici, Camil Petrescu trecea drept importat (unii îl mai resimt așa chiar și azi), și critica a pedalat frenetic pe ideea proustianismului, mod facil de aruncare a îndoielii asupra unuia dintre românii cei mai moderni pe care i-am avut. În adevăr, Camil Petrescu era nu numai foarte român (nu e nevoie de excesul de folclor din *Un om între oameni* ca să ne convingem), dar și foarte muntean (și foarte bucureștean, dar Bucureștiul nu poate fi gîndit în afara Munteniei). Căci în cultura română modernă există foarte mulți mari moldoveni, destui mari ardeleni, și puțini munteni de talie. Singularitatea lui Camil Petrescu e de moment. Între mulți creatori munteni egali cu el, glasul lui și-ar fi pierdut din stridență.

Există în cultura românească o anumită suspiciune față de ceea ce am numi spiritul muntean, și, prin reflex, față de valorile muntenești. Li s-a imputat muntenilor profilul moral

oriental, versatilitatea, înclinația practică, necontemplativă, tranzacțională, inteligența sterilă, scepticismul, relativitatea. Aceste defecte — ori calități — se găsesc, desigur, și în celelalte treimi ale țării (nu mai e nevoie să spunem că ele apar la orice popor), și numai o dilatare, cu aspect uneori de-a dreptul propagandistic, a dus la ideea că arta munteneasca e în majoritate alterată de astfel de trăsături. E adevărat, specific Bucureștiului unei anumite epoci era Caragiale, în timp ce din Moldova descindea Eminescu, iar din Ardeal Maiorescu (și mulți, spunînd Caragiale, întrevăd sub aura geniului pe românul suddunărean, propagator al pestriților balcanice și bizantine). Însă tot munteanul e adesea acuzat de trăsături contrarii : idealism, neseriozitate, distracție, „poezie", epicureism, toate acestea mai cu seamă de către chibzuitul ardelean. Ce putem crede ? În primul rînd, nu trebuie generalizate în grabă trăsăturile unor personalități oricum unice. Caracterologic, Caragiale nu e propriu numai spațiului dunărean, cum nici Eminescu nu e propriu numai Moldovei. La fel, Camil Petrescu putea apărea, în chiar datele sale reale, în orice colț al țării.

Din „muntenismele" proverbiale, alegem mai cu seamă la Camil Petrescu inteligența. Omul era scăpărător, și opera lui o dovedește, ba chiar în unele pagini se resimte. Însă, la o analiză mai adîncă, începem să ne îndoim. Cărțile lui, memorabile, foarte inteligente ca stil și compoziție, nu sînt „inteligente" în esența lor, ci lirice. Niște cărți lirice, chiar sentimentale uneori, foarte bine disimulate. Complexul eroului camilpetrescian e un complex al sensibilității, nu al intelectualității. Și dacă autorul era, de fapt, atît de sensibil, încît sensibilitatea lui exacerbată lua și forma inteligenței ? Lucrul ni se pare posibil. Înțelegerea adîncă nu se face prin jocul subtil și abstract al gîndirii, ci prin intuirea unicității umane. Sensibilitatea lui Camil Petrescu e maximă, și autorul, dovadă de mare tact și mare gust, a reconvertit-o în inteligență, i-a dat această înfățișare ca să nu cadă în poncif literar. Iată o dovadă de mare masculinitate creatoare, după noi tipic muntenească. Ca prozator, Camil Petrescu e radical și eficient, tipic muntean. Romanele lui au o viteză bucureșteană, au fost scrise în ritmul și pentru ritmul Capitalei. Humorul abia schițat, ca un zîmbet social, plin de subtext, corectitudinea uneori insolentă, conștiința de sine egală și biruitoare

țes alături cuvîntul lîngă cuvînt, cu precizia aproape mecanică a unei profesiuni. G. Călinescu, dacă nu ne înșelăm, făcea, ori relua, o distincție între inteligență și deșteptăciune. În detaliile literare, la pagină, Camil Petrescu e inteligent. În alcătuirea subiectelor și tragerea concluziilor, e doar deștept. În sensul că nu are ambiții exagerate ca autor de ficțiuni, se orientează spre temele majore și eterne, proprii atît lectorului fin, cît și celui curent, și descrie fidel societatea românească și condiția românului, ceea ce nu au făcut mulți intelectuali de rasă. Hrănit cu cea mai subțire cultură apuseană, Camil Petrescu nu cade nici în cosmopolitism, nici în autohtonism. Pentru el, cultura română e echivalentă cu oricare alta. A spune francezilor adevăruri despre ei pe care aceștia înșiși le ignoră nu înseamnă a fi mai mult decît un român pătrunzător, iar la nivelul strict al intelecției, problema naționalității nu mai e concludentă. Snobismul personal al lui Camil Petrescu nu întunecă defel opera (deși unele pasaje, de pildă filozofia vestimentară din *Patul lui Procust*, sînt excesive). Toate acestea pentru că scriitorul are subiecte. Nu-i lipsește niciodată materia, știe mereu ce are de spus, nu seacă pe neașteptate. Rezultatul e ceva peste care nu se poate trece, în așa fel încît, decît să-l numești mare scriitor pe Camil Petrescu, e mai exact să-l definești ca pe un autor foarte *însemnat*.

Cultura, forța de muncă, finețea, noblețea sînt mari daruri, originare sau însușite. Ele decurg însă toate din inteligență. Inteligență — spun în cor și la nesfîrșit toate rîndurile lui Camil Petrescu. Aici, romancierul e muntean.

Argeș,
iulie 1970

MIHAIL SORBUL „UN TEATRU AL FAMILIEI ?"

Teatrul românesc modern numără — paradoxal în raport cu Caragiale, care ar trebui să presupună în jurul său o producție febrilă și consistentă — destul de puțini autori concludenți. Dintre aceștia, foarte mulți nu trec de vodevil, chiar dacă îmbogățirile de suprafață sînt spectaculoase. Nu comedia, ci *comédia* reprezintă, în adevărata lui intimitate, teatrul românesc și azi, ca și în trecut. Amînînd deocamdată aflarea unor cauze, exterioare și conjuncturale, ori structurale și profunde, sîntem nevoiți să exercităm nu numai aparatul critic, ci întreaga nevoie și aspirație sufletească spre o dramă națională, asupra unui număr restrîns de dramaturgi, la urma urmei mereu aceiași. Și să descoperim în ei, deseori printr-un proces de supralicitare critică, ceea ce în mod obișnuit ar fi trebuit să se găsească repartizat la mult mai multe nume, într-o producție dramatică „specializată". Nu e mai puțin adevărat că, adesea, o recitire atentă și dezinhibată de poncife critice ori o punere în scenă ingenioasă dezvăluie în dramaturg laturi nebănuite, uneori simple intenții. Însă, la noi, e autoritară și tradiția critică, și cea scenică. Nu se prea pomenește să joci pe cineva altfel decît e obiceiul, și uneori se trece pe lîngă variante interesante, fără nici o dorință de a le încerca. Dramaturgul român, în fond, nu e suficient de „interpretat".

Astfel, ne întrebăm dacă, în atîtea formule clasice ale pieselor lui Mihail Sorbul, a încăput vreodată ideea că poate fi vorba de un „teatru al familiei".

În teatrul secolului douăzeci, familia și viața ei au devenit tradiționala cutie de rezonanță a societății și a lumii. Sensurile comunității, ca și ale existenței în mod mai larg și

filozofic, se transferă în cutia familială, comodă în primul rînd pentru că dă spectatorului situații ușor de dezlegat, vulgarizînd convingător cîte-o concepție mai neașteptată. Ca gen, teatrul familiei e nu numai răspîndit, ci chiar, în multe țări, prea instalat. Teatrul american contemporan, de pildă, care fascinează și azi pe mulți europeni (cu deosebire pe români, pentru că l-au descoperit tîrziu) e în fond rezumabil la un singur sediu al acțiunii și revelației scenice : *the married life* (filmul american, mult îndatorat teatrului și prozei, care se situează și ea frecvent în familie, are aceleași trăsături). Tematic, teatrul american e o familie străbătută de o furtună. Abstractul și ideologicul teatru european actual folosește familia mai puțin, în scopurile sale de figurație politică ori de polemică filozofică, fără însă a o ignora. Teatrul românesc însă, de la Caragiale, nu prea mai e un teatru „familist" (ratîndu-și, după noi, una din marile șanse de popularitate). Cadrul ca atare nu lipsește din piese, însă el nu a mai fost adîncit, nu a încorporat mutațiile și traumele ultimilor treizeci de ani (ori chiar mai mulți) de istorie publică și intimă, ci se reduce de fapt, cum spuneam mai sus, la arhetipuri de vodevil.

Mihail Sorbul a scris o duzină de piese, cîteva dramatizări și prelucrări, și două romane. Din toate acestea, rămîn *Patima roșie* și *Dezertorul*, două „comedii tragice", prima din 1916, a doua mai nouă cu doi ani. Înrudite prin violența scenică, ele au procurat cu ușurință argumente pentru definiția de „teatru al pasiunilor" (sugerată și de primul titlu). De aici, noutăți nu prea s-au mai spus. Piesele, deplin reușite, nu aveau, în fond, nevoie de atmosferă critică ca să se impună și să reziste.

Se poate însă susține ideea că Sorbul a făcut un teatru al familiei, cu deosebire al familiei românești, și prin aceasta chiar un teatru al analizei sociale.

Patima roșie e, în fond, o bună oglindă a societății orășenești din România, înainte de primul război mondial, prin cele cinci personaje care o sculptează în afară ca vîrfurile unei stele. De fapt viața familiei Castriș (căci cei doi sînt *de facto* uniți) e surprinsă printr-un deznodămînt. Drama se petrece nu între Tofana și Rudi, ci între Tofana și Castriș, adică între exemplarele de aceeași specie, despărțite printr-un

accident absurd. Chiar dacă aparența melodramatică scoate în relief pe seducătorul transformat în victimă, lovit, în mod de neînțeles și neașteptat, e Castriș. Castriș și Tofana sînt doi tipici reprezentanți ai burgheziei *on the make*, trecînd de la ascensiunea materială la cea spirituală. Statutul lor de studenți nu e confirmat de vreo vocație, și ei ar trebui să devină, în perspectiva licenței, nu niște artiști, ci niște funcționari, rotițe ceva mai fine ale mașinii instituționale. Ca nivel intelectual, Castriș e inexistent, și fondul lui nu-l constituie decît o anumită puritate sufletească, surdinată de incapacitatea specific burgheză de a înțelege resorturile feminine. El oferă Tofanei tot ce are : un cămin, o certitudine materială, iubirea lui călduță și incoloră, și, în fine, consacrația maritală (foarte importantă pentru o mentalitate burgheză). Scurtul moment de virilitate al actului II, în care Castriș se repede să-l strîngă de gît pe Rudi, se curmă de la sine, cu multă spaimă, și Castriș, murmurînd : „Dacă-l omoram ?", fuge afară, să-și regăsească condiția inofensivă. Tofana, ca intelectuală, e la fel de nechemată, și suferă de o pretențiozitate ușor de recunoscut. Deși caută să se arate inconformistă și personală în gîndire, maximele ei sînt foarte filistine, ca și ale lui Șbilț, dealtfel, căruia însă viciul îi dă o anumită pitorească autenticitate. Crina e o Tofană mai umilă, dintr-o treaptă mai joasă a micii burghezii, în fond susceptibilă de aceeași dezvoltare. Pentru societatea românească a timpului, o societate pe fundații agrare, căutînd să se modernizeze prin instituții burgheze și să se consolideze împrumutînd mentalitate, atît Tofana, nepoată de hingher, cît și Castriș, de o sorginte probabil similară, sînt mai mult decît plauzibili. Familia lor, așezată pe un sentiment cam sărac (poate chiar inexistent la Tofana, animată doar de specifica disponibilitate maritală a femeii curente), cu bucurii mici, cu ticuri în formare, cu perspectiva licenței, nunții, slujbei onorabile, copiilor, se definește singură. În fond, nu numai Șbilț e comic, în această „comedie tragică". Cu ochiul nostru de azi, descoperim comicul lui Castriș („băiatul bun"), comicul Tofanei (care are, prin pretenția intelectuală „liberalistă", cuplată cu ferocitatea unei feminități absolut primitive, chiar o șansă de grotesc), comicul Crinei („sufletul curat"). Singurul care nu e comic, pentru că e o victimă pură, e Rudi.

Căci, între aceşti căldicei, apare deodată un personaj mai „tare". Obiectiv, Rudi e un pierde-vară, care profită de dizgraţia fizică, evidentă ori latentă, a celorlalţi bărbaţi. Locul lui nu e aici. Chiar dacă autorul a fost nedrept cu el, stigmatizîndu-l prin mijloace cam facile (mandolina din valiză etc.), Rudi aparţine altui mediu, are alte experienţe, alte nostalgii. Ratarea lui chiar e semnul unei superiorităţi (Castriş nu se poate rata, nici Tofana, iar Şbilţ e doar un beţiv vivace). În alt mediu, Rudi ar putea fi apreciat critic, şi eventual judecat cu asprime. Aici, el îi pune pe ceilalţi în inferioritate. Castriş, „băiat bun", e gata să-i facă tot felul de servicii. Şbilţ îl detestă şi, de fapt, el îl suprimă, punînd în mîna melodramaticei eroine revolverul. Crina şi Tofana, fiecare în felul ei, cad imediat de gîtul singurului bărbat manifestat ca atare al piesei, adică al mediului surprins. Faţă de burghezia celorlalţi, Rudi e aproape un aristocrat, iar scena în care Tofana îl ajută să facă primii paşi în gazetăria mondenă nu numai că nu reuşeşte să-l discrediteze, ci o defineşte mai bine pe Tofana, conştientă de sine şi aici, gata oricînd să educe şi să conducă, în numele bagajului intelectual de care e foarte mîndră, dar pentru care, în mod evident, nu a fost făcută.

Aici începe, odată cu dezvăluirea întreagă a bovarismului Tofanei, drama. Castriş, ca logodnic ori ca soţ, e un plicticos. Rudi, analizat mai îndeaproape, nu s-a dovedit nici el perfect: el e, la urma urmei, un fluşturatic, şi Tofana face cu de-a sila din el un amant focos şi mediteranean, ca să-şi poată popula, în fine, lumea visurilor. De aceea ea ajunge pînă la urmă aproape să-l terorizeze. Ca amantă, Tofana nu e, probabil, o autentică senzuală, şi din cauza „personalităţii" îl incomodează mult pe seducător. Omul potrivit pentru Tofana a fost şi a rămas Castriş, nu Rudi, chiar dacă, infectată de lecturi mai fine, Tofana a ajuns să-l privească critic pe Castriş. Tofana reclamă lui Rudi pasiunea dogoritoare. Poate Tofana inspira o asemenea pasiune? Fără îndoială că nu. Iluzia e de foarte scurtă durată, intimitatea Tofanei nu are probabil nici un haz, mondenul „philanderer" vrea, legitim, să se desprindă. Ca să reînceapă onest alături de Crina, simbolul unei vieţi noi, ne asigură autorul. Lucrul e greu de crezut. Iubirea Crinei ar fi fost, după noi, o repetare a cazului Tofanei, fără violenţa criminală a eroinei, căci şi bovarismul

Crinei se anunţa mai mic. Oricum, legătura cu Tofana nu avea viitor.

Personalitatea Tofanei, nu numai burgheză, dar chiar primitivă şi atavică, e de Evă egoistă, autoritară, lipsită de orice înţelegere pentru partener, în contradicţie flagrantă cu gestul demagogic de a refuza căsătoria cu Castriş, pe care, dealtfel, Tofana îl înlocuieşte fără nici un regret, căci ea, ca toate marile egoiste şi acaparatoare, iubeşte şi nu regretă. Ea îl doreşte pe Rudi pentru ea, interesînd-o de fapt nu posesiunea fizică, ci cea obiectivă (la acest punct, toată spoiala intelectuală a personajului se desface, şi găsim dedesubt un prototip feminin balcanic, chiar turcesc, îmbinînd cadîna favorită cu stăpîna sacrosanctă şi androvoră, într-un profil matriarhal). Tofana nu admite defecţiunea lui Rudi, dovedind că nu-i înţelege uşurinţa (care, dealtfel, nu o interesează, căci ea vrea să-l posede, să-l stăpînească, în mod obiectiv şi material, fără preocupare pentru valoarea şi semnificaţia lui), şi nepunîndu-şi nici o clipă întrebarea dacă această defecţiune nu e datorată cumva propriului ei caracter (insuportabil cu siguranţă oricărui bărbat mai complicat decît Castriş, atît de lenient şi uşor de modelat). Ruşinea pentru decăderea ei, vina faţă de Castriş sînt şi ele excluse. Crima e ca dintr-un roman popular : eroina îi cere lui Rudi să renunţe la rivală ; el refuză (plauzibil pînă la un punct) ; îi cere o ultimă noapte de dragoste chiar în patul Crinei (fetişismul locului e de răzbunare vulgară, favorizată de lecturi) ; Rudi refuză iar, cu o demnitate cam exagerată pentru un vînător de fuste ; eroina îl împuşcă şi se sinucide. Ciclul e complet. Personajul burghez, intoxicat de idei şi atitudini ce nu-i sînt proprii, grevate întîmplător pe o feminitate mai puternică (de tip, după noi, devorator, încorporator, feroce, lacom, fără legătură cu senzualitatea genuină), ajunge la crimă pentru a autentifica nişte ficţiuni, şi a le obliga să pătrundă în cadrele mult mai obişnuite ale vieţii.

În *Dezertorul*, familia e de mahala, între proletariat şi mica burghezie, de aceea mecanismele sînt mai simple. Cum era de aşteptat, aici emanciparea femeii încă nu s-a produs. Silvestru e un sultan necontestat, chiar temut, care înlătură legitim pe admiratorul nevestei, la urma urmei vinovat doar de cîteva galanterii verbale. Soacra, instinctiv, detestă pe gi-

nere, resimţit ca mitocan, deşi ea însăşi e o mitocancă, şi aspiraţia se canalizează în favoarea neamţului, mitocan şi el la urma urmei, dar înălţat de apartenenţa la o mare naţiune şi de sclipirea uniformei străine. Fidelă lui Silvestru, nevasta e totuşi mişcată de galanteria „nemţească" a cuceritorului (Silvestru nu i-a oferit probabil niciodată ceva similar), pentru care, dacă nu simte nici atracţie intimă, are o anumită consideraţie abstractă, ca pentru un simbol al altei lumi. Silvestru e, în fond, la fel de sensibil la ideea „onoarei de familist" ca şi jupîn Dumitrache, iar familia e pentru el unicul cadru. În condiţiile războiului („patria în primejdie" etc.), el dezertează ca să salveze onoarea căminului şi să pedepsească exemplar pe atentatorul la pudoarea nevestei. Cauzele mai mari, nobile, civice, sînt brusc aruncate afară din mintea eroului, cînd află că Schwalbe dă tîrcoale Aretiei, şi omorîrea lui Schwalbe e doar aparent o răsfrîngere de patriotism. Războiul îi creează lui Silvestru o anume legitimitate morală pentru exacerbarea criminală a orgoliului viril, de soţ balcanic : de fapt, el ucide pe bărbatul care i-a disputat, măcar o clipă, femeia.

Toate acestea, proprii caracterului uman în general, şi încă existente, ca forme de mentalitate, chiar în societatea românească contemporană, garantează perenitatea pieselor lui Sorbul. Pe de altă parte, ele sugerează că o analiză a familiei, şi o plasare a dramelor umane, mai comune ori mai fine, în cadrul ei, sînt şi un bun procedeu scenic, şi o datorie faţă de public. La urma urmei, între atîtea subproduse după Beckett şi Ionescu, o onorabilă comedie de caractere în cadrul deseori savuros, şi uneori grav, al familiei de azi, e o raritate ; şi ar fi momentul să ne întrebăm de ce.

Teatru,
mai 1970

GEO BOGZA
ȘI SPAȚIILE ÎNALTE

În genere, despre scriitorii mari circulă formule, și cutare nume ilustru stimulează îndată cutare diagnostic teoretic, cu o promptitudine care amintește de un reflex condiționat. Să mai spunem că aceste formule sînt cu totul neîndestulătoare, chiar dacă se întemeiază pe o observație justă ? Toată lumea e de acord că Balzac a fost un realist, ori că Eminescu a fost un romantic, adevăruri care nu constituie însă un prea mare progres în cunoașterea celor amintiți. Numai autorii mediocri sînt sinonimi cu o etichetă, cu un anume moment de istorie literară, cu o anume orientare, și în asemenea cazuri opera lor nici nu mai interesează, iar numele e citat în mod ilustrativ, ca să sprijine o teorie, ca să amănunțească evocarea unei clipe din trecut. De fapt, întreaga sistematologie estetică e făcută ca să pună ordine în infinitul de autori de serie, iar pentru autorii remarcabili nu poate fi concludentă decît invenția critică.

Am început atît de pe departe tocmai pentru că ne-am dat seama cît de greu este să scrii un lucru mai pătrunzător despre Geo Bogza, scriitor foarte cunoscut, ale cărui texte au pătruns în toate conștiințele. În conștiință, tocmai în conștiință, toată lumea știe cine e Bogza și „ce e cu el". Dar cum să-l prinzi într-o definiție critică ? E Geo Bogza un poet ? Poet este, poet deosebit, firește, o dovedesc toate scrierile lui, chiar și cele care nu sînt în versuri. Numai poet ? Și prozator, vom adăuga, după o clipă de reflecție. Poet și prozator (suficient, la urma urmei, pentru desemnarea unei vaste personalități). Numai atît ? Geo Bogza e cu siguranță și un gînditor dintre cei mai originali, de o rară forță intelectuală, care se exprimă nu în noțiunile obișnuite, „generale", ci în

altele, ale sale, proprii. E oare atîta destul ? Cum a reuşit un autor să scrie o operă monumentală, care-l ridică la un rang de patriarh, nesocotind atît de sistematic toate convenţiile intelectuale ?

Despre o carte de Geo Bogza e foarte greu să scrii o cronică literară. Mai cu seamă din punctul de vedere al criticului român, atît de dominat, vai, de spiritul clasificării şi al etichetării. În şcoală, de pildă, acum cîţiva ani, Geo Bogza era predat ca promotor al „reportajului literar" (sperăm că pînă în clipa de faţă imaginea şcolară despre Geo Bogza a mai evoluat). Şi unii critici au adoptat această formulă care nu spune în fond nimic. Ce înseamnă reportaj „literar", ori „poetic" ? Reportajul, în forma lui proprie, nu e poetic, şi e literar doar în măsura în care respectă limba literară şi se scrie cu litere. Geo Bogza, comunicînd fapte în „reportajele" sale, poate părea reporter. Dar mai toate paginile de reportaj ajung la cîte-o concluzie gigantică, şi sînt scrise de fapt pentru o asemenea concluzie, ceea ce nu e în firea reportajului, iar după lectură nu rămînem cu faptele, ci faţă în faţă cu însuşi sufletul melancolic al „reporterului". Dealtfel, reportajul se scrie de obicei pripit, în goana mare, pe genunchi, în tren, fără stil, fără intenţia trăiniciei, a rămînerii în istoria literară. Toate paginile lui Geo Bogza dau senzaţia unei lungi clipe de meditaţie, între contactul cu mediul respectiv şi reproducerea lui, clipă în care se estompează detaliile, se pierde acea impresie de „pris sur le vif", şi rezultatul ultim sînt nişte uriaşe „clişee fantomatice, aproape neverosimile", cum observa G. Călinescu. Atunci ?

Atunci, o bună parte din această ambiguitate a creat-o mai întîi momentul de debut al lui Geo Bogza, coincident cu mişcarea suprarealistă, în care el a şi activat. Poemele lui Geo Bogza n-au, după noi, nimic suprarealist, tocmai pentru că respectă poeticul, şi îl comunică într-o proporţie surprinzătoare, cînd suprarealismul cerea dinamitarea poeticului, şi chiar dispariţia poetului, ca o condiţie artistică (vezi în aceeaşi epocă indignatul strigăt al lui Paul Sterian : „Jos cu poeţii ! Jos zidurile !... să vie adevăratul poet. Să vie Reporterul !" etc.). Din oroare de academism unii suprarealişti au făcut reportaje, şi chiar „voiaje de cretinizare" (faimoasele călătorii cu tramvaiul), ca să ia contact cu viaţa imediată, să fiarbă în clocotul ei. Ne pune în contact Geo Bogza cu reali-

tatea, sau întîi cu sine ? Motivul pentru care noi îl considerăm pe Geo Bogza prozator propriu-zis e tocmai acela că scrie „ficțiuni semnificative", și ceea ce ne dă întîi e propria sa realitate. Dacă citim *Țări de piatră, de foc și de pămînt*, cartea care a creat genul „reportajului poetic", înțelegem o mulțime de lucruri despre natura intimă a României, despre destinul și civilizația ei, despre istoria ei, și tot așa o mulțime de lucruri despre Geo Bogza, a cărui tristețe structurală (o tristețe conținută, „clasică") adună la un loc și armonizează cele mai diferite peisaje. Peisajele ca atare le vom uita, ceea ce vom reține e conștiința autorului. Prozator de talie se dovedește Geo Bogza și prin tensiunea epică (o tensiune epică fără subiect, întemeiată deci pe nimic !), și trebuie să venerăm curajul unui autor de „a fugi" de oameni și întîmplări, material atît de gras într-o literatură în care anecdota încă primează. Sînt scriitori care compromit epica chiar prin bogăția materialului. Fugind de pitoreasca poveste care pîndește la fiecare colț de stradă, Geo Bogza a reușit să fie un scriitor de arbori, de cîmpii, de munți, de rîuri, ori de mărunțaie ale pămîntului, făcînd nu narațiune, adică drum neted, liniar, tăiat în priveliști, ci epică, construcție. La lectură paginile se dovedesc rimate plin și egal, „prinzînd" cititorul, și toate notele se ordonează către nota dominantă. Marele paradox e tocmai acela de a povesti fără fapte, și chiar de a gîndi fără idei, în sensul că dezbaterea mentală nu cade în convențiile intelectuale curente. În fond, e o operă autentic intelectuală tocmai pentru că nu-ți impune gîndirea ei, ci te îndeamnă să gîndești. Din cînd în cînd, autorul face cîte o mică concesie prozei tradiționale : deodată ne spune o istorie, scurt, în cîteva fraze, ori aduce în prim-plan un personaj, cu o tărie cinematografică (omul care trece peste munți și vinde lemne de șapte lei, minerul care s-a sinucis cu un cartuș de dinamită etc., etc.). Înțelegem atunci sensul ascetic al acestei opere, care s-ar fi putut prea bine (și poate mult mai ușor) constitui din date obișnuite. Așa cum e, proza lui Geo Bogza duce cu gîndul la spații înalte și simplificate, la platouri spălate de aer rece, pe care se numără puncte de copaci, peste care navighează păsările, norii, planetele.

Un alt lucru remarcabil e capacitatea autorului de a se emoționa. Numai un om foarte pur și tînăr, sau foarte bătrîn și covîrșit de experiență (Geo Bogza pare să fie amîndouă

deodată), găseşte într-o femeie care mănîncă un măr o sursă de poem, şi chiar un prilej de filozofie. De fapt, dacă stăm să ne gîndim, iată cheia acestor pagini. Emoţia, vie mereu, stimulată de orice spectacol. Chiar deschiderea ochilor, clipa deşteptării e sursă de emoţie. Autorul e mişcat de umbra unei frunze, se tulbură de muşcarea unui măr. Din emoţie decurge forţa intelectuală. Lăsînd la o parte simbolul mărului (involuntar, poate, născut doar din contactul cu femeia — la urma urmei şi un copil ar fi mîncat frumos mărul, dar sensul iniţiatic s-ar fi pierdut fără îndoială), mergem pe firul emoţiei către un sens mitologic, către o legendă primordială, către un destin semnificat. Lumea lui Geo Bogza, sistematic săracă în elemente, magnifică tocmai aceste elemente, exploatîndu-le întregul conţinut simbolic. Minerul suspendat între cer şi pămînt, încercînd să se încălzească, singur sub stele de gheaţă, cu o sorcovă. Iată un amplu simbol, asupra căruia se poate scrie o întreagă psihanaliză, şi e păcat că nici o critică consecvent psihanalitică nu s-a făcut acestei literaturi, începînd chiar de la „poemul invectivă", a cărui undă obscură se continuă şi în unele poeme şi „tablete" de azi.

Scopul acestor rînduri ar fi, deci, să întărească ideea că o operă atît de singulară (într-adevăr *singură* prin caracterul ei) trebuie redescoperită critic. Pentru că Bogza e un autor citit, anumite concluzii momentane, trase asupra lui acum zece, douăzeci, treizeci de ani, nu au fost încă zdruncinate de analişti care glosează mult mai bucuros pe marginea unor nume fără circulaţie. Autori paradoxali (în sensul nobil al cuvîntului) noi avem puţini, şi se cuvine să-i cunoaştem profund.

România literară,
11 martie 1971

MARIN PREDA
SCHIȚĂ
PENTRU UN NOU PROFIL

De un deceniu și jumătate, de cînd nuvela și romanul lui Marin Preda sînt un permanent centru de atenție pentru lumea literelor și pentru public, critica — cea ocazională, exprimată sub forma cronicii la apariția fiecărui nou volum, și cea „reevaluatoare", căutînd să plaseze corect aportul specific al scriitorului în progresul general al prozei românești — a desprins din fizionomia lui Marin Preda o multitudine de trăsături, toate adevărate, dar multe destul de evidente, ca să nu spunem chiar exterioare. Ea a constituit prozatorului un portret care, prin adăugire și îngroșare, tinde să „clasicizeze" deja pe un creator nu numai viu și fecund, dar susceptibil de a ne surprinde pe toți prin capacitatea lui de transformare și de îmbogățire, eventual chiar de combatere a unora din trăsăturile sale anterioare ce păreau cele mai stabile.

În clipa de față, cînd asupra valorii scriitorului nu mai există îndoială, cred că se poate discuta mai liber și mai profund sursa acestei valori, fără nici un risc de a arunca vreo îndoială asupra ei, dimpotrivă, cu șansa de a o reliefa mai bine.

Însemnările noastre nu alcătuiesc decît o schiță pentru un nou portret eventual ; ele au ambiția unei noi interpretări, nu pe aceea a adevărului absolut. Prin originea sa socială, declarată uneori în mod autobiografic, prin debutul său nuvelistic, în fine prin monumentalul *Moromeții*, Marin Preda a apărut tuturor (poate a și dorit să apară astfel) ca un scriitor de factură „agrară" (dihotomia *agrar-urban* se verifică de obicei în planul tematic, dar are de cele mai multe ori corespondențe și în planul gîndirii). Un scriitor agrar de o capacitate de construcție obiectivă nemaiîntîlnită, cu un dar epic remarcabil, cu o autenticitate rară, om al proporțiilor fabuloase. Astfel

s-a înfățișat Marin Preda conștiinței literare românești, astfel a pătruns în ea și, pentru o parte a ei, astfel a rămas și în clipa de față.

Se produce, însă, un fenomen inedit, pe care, în afară de Rebreanu, nu l-a mai realizat la noi nici un scriitor al țărănimii de oarecare însemnătate. În loc să scrie o carte cu subiect rural, și apoi s-o continuie cu alte cărți cu subiect rural, eventual repetînd-o pe prima la nesfîrșit, cu prea mici ameliorări (cazul tipic al scriitorului agrar român, atît înainte, cît și după război), Marin Preda renunță fără regrete la aria în care își dovedise din plin virtuozitatea, fără să fi obosit cititorul prin vreo repetiție. Începînd cu *Risipitorii* (lucrul se poate verifica luînd în mînă ediția definitivă a cărții), el ia ca decor orașul modern (Bucureștiul) și studiază problematica orășeanului, la mai multe nivele sociale și spirituale, din care nu lipsește nivelul personajului intelectual.

Două concluzii imediate se pot trage din acest fapt. Prima e aceea că Marin Preda nu trăiește din amintiri. Adesea, scriitorul român, chiar foarte tînăr și stabilit la București la o vîrstă fragedă, continuă să-și hrănească versurile și proza cu „timpul pierdut" al copilăriei rustice, riscînd să-și piardă puterea de convingere în fața unui public doritor, cum e firesc, de experiențe actuale. Marin Preda nu trăiește social într-un oraș mare, și mental în altă parte (cum se întîmplă deseori cu alți confrați). A doua concluzie, cea mai importantă, e aceea că Marin Preda nu e, de fapt, un scriitor agrar. El se mișcă în ambele arii, gîndește în ambele arii, creează în ambele arii (dacă a existat vreo îndoială, ea a fost combătută prin *Intrusul*, care e un ireversibil roman urban).

Din această perspectivă, viziunea pe care o avem, conștient ori subconștient, despre Marin Preda, trebuie corectată. Începem astfel să distingem o nouă valoare a *Morometilor*, care nu e cea rurală. Primul volum al *Morometilor*, cu creațiile sale memorabile, nu mai e pur și simplu actul filial al unui artist îndatorat moralmente clasei și familiei lui (datorie morală față de țărănime, confirmată de sinceritatea uneori zguduitoare a volumului al doilea din *Morometii*, ce consemnează dispariția clasei țărănești în datele ei tradiționale, în urma introducerii în agricultură a unei conștiințe industriale), ci un peisaj scăldat într-o lumină de halucinație, pe care se detașează în proporții exagerate, tocmai pentru a atinge simbolul, personajele României tradiționale. Deci un început de frescă.

Ca și Rebreanu, Marin Preda pare să-și fi propus un tablou general al societății românești, cu scormoniri adînci în trecut și cu intuiri ale viitorului. (Diferența între realizarea lui Rebreanu și cea existentă pînă azi a lui Preda, o formează unghiul scriitorului : Rebreanu este creatorul unui realism implacabil, cu aspect de justiție, din care participarea personală a autorului deseori lipsește ; Marin Preda, fără să aibă aerul, e de cele mai multe ori implicat prin voturi subtile în destinele cărților sale). Astfel, începem să surprindem în silueta lui Moromete și a altor eroi din primul volum, aparent foarte realiști și verosimili, o anumită înclinație, o anumită „falsitate" : autorul stilizează, alege, estompează ori dilată, pentru a crea metafore și sugestii filozofice. Moromete nu e numai „un țăran deștept" (primul lucru care sare în ochi și satisface pe cititorul obișnuit cu țărani instinctivi și lenți), ci o sinteză amară a acelui „haz de necaz", care poate fi privită ca o adevărată „categorie filozofică". Acoliții lui, la prima vedere foarte tipici, sînt de fapt cu totul „falși" din punctul de vedere al asemănării stricte. Lumea lor, umorul lor (în care absurdul are o participare substanțială), satisfacțiile lor, reacțiile lor sînt de invenție, și această invenție corespunde unei intenții discrete a creatorului : să semnifice definitiv, dar fără nici o abuzivă abstractizare, imaginea tradițională a lumii rurale românești, înainte ca aceasta, prin transformările tehnico-sociale, să devină de nerecunoscut. Efectul a fost atins și importanța lui nu mai trebuie subliniată : o bucată majoră din imaginea României antebelice e răpită realității pur obiective și frumosului pitoresc, pentru a fi *individuată*, pentru a fi plasată în domeniul gîndirii, sensului, dezbaterii intelectuale.

Or, odată afirmate acestea, Marin Preda devine implicit un scriitor „de idei", și agrară în opera sa rămîne doar materia în care lucrează. Cu atît mai mult, asupra lui nu mai pot fi formulate rezervele curente care însoțesc literatura de inspirație rurală : specificism, realism îngust, adresă locală, demodare tematică ori mentală, inexportabilitate.

În volumul al doilea al *Morometilor*, cele două tipuri de civilizație (înmănuncheate în Moromete și în fiul său cel mai mic, Niculae), civilizația tehnică, modernă, și civilizația agrară, tradițională, stau față în față. Moartea lui Moromete, mitică, e metafora sfîrșitului unei lumi. Moartea lui, cronologic, reprezintă momentul de vîrf al unui exod început mai

demult : comunitatea țărănească, zdruncinată în datele ei vechi, începe să se dizloce, și țărănimea, în fluxuri succesive, se mută în zona urbană. Eroii orășeni ai lui Marin Preda sînt nu rareori țărani stabiliți la oraș numai de o singură generație. Lumea satului, crepusculară, e totuși mereu prezentă în fundalul operei, ca un memento, iar orășenii, deseori rupți de multă vreme din matca lor rurală, își aduc aminte în cîte-un gest, în cîte-o intonație, de originea lor. Punînd cap la cap destinele țărănești ale operei lui Marin Preda, ajungem la un fel de odisee țărănească, în care, în urma unei lupte cu modelările istoriei (echivalînd cu o iliadă), țăranul rătăcește departe de sursele lui, într-un oraș care îi apare uneori străin și potrivnic (cum îi apare lui Surupăceanu, care este, în mediul urban, un „intrus"), pentru ca, treptat, să se obișnuiască și să se acomodeze în cadrul nou, învins de un destin mai puternic decît orice voință omenească. „Intrusul" Surupăceanu e punctul de sus al acestei dezvoltări (ne putem aștepta ca Marin Preda să ne ofere chiar puncte mai ridicate), în sensul că el reprezintă, în lumea de caractere a lui Marin Preda, conștiința autentic modernă și urbană, mai mult decît Niculae, care nu e decît o fază de tranziție. Puterea lui de a judeca mediul în care se află, de a da lucid aprecierea cea mai exactă și mai critică realității care îl înconjoară, este saltul spiritual pe care îl conțin, în genere, toate personajele lui Marin Preda. Surupăceanu nu este numai, ca toate personajele lui Marin Preda, dealtfel, un om cu minte mobilă, capabil de operație în abstract, un lucid, un responsabil, o personalitate care se afirmă prin opinie, ci chiar un individ dispus să se lupte cu existența, să critice natura acestei existențe, să ofere eventuale soluții de îndreptare. Mai puțin fatalist, diplomat și filozof ca Moromete, Surupăceanu e o conștiință modernă, care, ca să folosim termenul la modă, contestă.

Am scris toate acestea în apărarea unei (să ne fie cu iertare) atitudini personale. Însă, încercînd de mai demult, oral și în scris, să acreditățm ideea necesității dezvoltării unei literaturi urbane, literatură de dezbatere și de opțiune, care prin însuși conținutul său mental să cuprindă specificul societății române moderne, ajutînd pe calea aceasta la universalizarea expresiei literare românești (pe cîte știm, nici o universalizare a unei literaturi naționale nu s-a produs

strict cu ajutorul valorilor rustic-bucolice, ba chiar dimpotrivă), ne bucurăm că putem folosi un argument de talie : evoluția firească și nesilită a unuia din cei mai mari prozatori români. Pornind de la un fond tradițional și specific, realist și cunoscut, Marin Preda, în încercarea sa de sinteză, a mers natural către esențializarea pe care o oferă scriitorului modern orașul : semnificație istorică directă și pregnantă, arie umană mai vastă, încarnare mai firească a ideii, spațiu mental mai original și mai complicat, adăpostind mai ușor filozofia autorului, tendință de generalizare și de traducere a problematicii românești în termenii literaturii universale. Prin această metamorfoză, neașteptată și fascinantă, Marin Preda obligă exegeza la o atitudine preponderent teoretică. Exemplul său, a cărui autoritate nu mai trebuie subliniată, confirmă suficient nevoia unei literaturi „urbane", pe lîngă alte tipuri de literatură. Pentru tinerii prozatori, lesne dezorientați de spectacolul criticii actuale, Marin Preda creează un prețios precedent.

Contemporanul,
19 decembrie 1969

ZACHARIAS LICHTER PRINTRE NOI

Cartea lui Matei Călinescu este, de fapt, un foarte interesant corp de gîndire originală impersonat în eroul-profet Zacharias Lichter, figură de unic farmec, care are, după cum spune chiar el, „o fizionomie de metafizician și de iluminat iudeo-german de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. Dar cu exagerări și îngroșări care o introduc în ordinul grotescului". Acest profet, localizat temporal și spațial într-un vag București antebelic, e un cerșetor care practică mizeria ca pe o moșire a spiritului, înlăturînd principial orice idee de posesiune, propovăduind desprinderea omului din toate definițiile pămîntești, către starea de „perplexitate" (descriere nouă și personală a grației), la care se ajunge prin treptele circ-nebunie. Existența extraordinară a profetului și natura gîndirii lui sînt cauzate de faptul că, adolescent, el a fost lovit de „flacăra lui Dumnezeu", ceea ce a determinat ruperea din familia de negustori de mărunțișuri, apoi abandonarea carierei intelectuale, pentru care arăta deosebite daruri, și trecerea la viața abstrasă din material, în slujba unei morale a purității.

Cartea e formată din meditațiile profetului, din dialogurile sale cu discipoli, prieteni sau adversari intelectuali, din povestirea revelațiilor lui, într-o aparentă lipsă de sistem, dar de fapt urmînd o foarte bine gîndită schemă. Întîmplările și concluziile lor structurează pînă la urmă o întreagă teorie, filozofică în expresie, morală în intenție și efect, putînd face obiectul a abundente și intricate dezbateri. Ceea ce ne interesează nu e teoria, care rămîne, cu toată seducția ei, un teren al opțiunii și interpretării, ci omul pe care îl creează cartea, surprinzător de viu și de eficient, în ciuda naturii statice a

acestei proze, în ciuda intonației uneori prețioase, sau a cuvintelor sofisticate și implicit ironice.

Profetul Zacharias Lichter e un om al adevărului, un condamnat conștient al manifestării sincere, dezvăluit, inocent, spontan și arzător ca flacăra ce l-a prefăcut și i-a dat perspectiva superioară. Din poziția lui, orice problemă se judecă în datele candorii și falsului. Cu toată subtilitatea de gîndire, mesajul e străvechi de simplu, de sursă declarat biblică. Unghiurile, aprecierile, rezervele sînt însă noi, și nu numai noi, ci și de o modernitate sănătoasă și autentică, o modernitate deloc viciată de beția cu propria ei imagine, deloc insolentă și posedată de convingerea că rezolvă orice impas spiritual mai bine și mai repede.

Flancat de alți cîțiva indivizi memorabili (Leopold Nacht, foneticianul Adrian Leonescu, psihiatrul S., versificatorul de bodegă), profetul se desface în carte, nimbîndu-și făptura monstruoasă și acutramentul sordid cu emanația magnetică a sufletului său, salvîndu-și rigoarea intelecției prin flacăra ce-l incendiază permanent și îi preface gîndul în năzuință, chin și extaz. Prin gura profetului, Matei Călinescu lansează cea mai interesantă punere în gardă scrisă în România după război împotriva variatelor, savantelor și convingătoarelor forme pe care le îmbracă falsul în lumea modernă. Unul din excesele pe care profetul îl denunță cu mai multă fervoare este cel al societății de consum, a cărei proliferare e considerată un adevărat cancer al spiritului. Într-adevăr, după cum arată profetul, producția și consumul se extind și în zonele spiritualului. Lumea modernă fabrică inteligență, artă, adevăr, căutare, eroare și regăsire, cu o asemenea fidelitate a reproducerii încît e tot mai greu să deosebești autenticul de contrafăcut. Zacharias Lichter grupează această industrie a vieții într-un „imperiu al prostiei". Însăși opera devine, din acest punct de vedere, nesigură, înșelătoare, chiar primejdioasă, și Zacharias Lichter are intuiția existenței conforme cu sine, susceptibilă de a fi o operă mult mai adîncă și mai sinceră. „Conștient că sărăcia este una din operele lui cele mai semnificative, el spune uneori, cu o nuanță de umor : Sărăcia mea este, prin ea însăși, un sistem filozofic, și despre ea s-ar putea scrie un tratat."

Dintre toate proliferările contemporane ce înspăimîntă pe profet, una de talie este cea a limbajului. Cuvîntul fiind prea degradat prin solicitare, înțeles și subînțeles, Lichter

recomandă tăcerea şi face elogiul lui Nacht : „Ah ! Lumea e bolnavă de semnificaţie ! Şi cît aş vrea să pot învăţa de la Nacht arta de a rămîne mut chiar vorbind (căci cuvintele pe care le rosteşte el, atît de rar, şi doar ca pe o concesie de care eu însumi mă bucur în primul rînd, nu înseamnă niciodată nimic)." Tăcerea unui asemenea personaj e purtătoare de colosale adevăruri, şi stări zgomotos vorbăreţe, cum e iubirea, îşi capătă în gura goală de cuvinte a lui Nacht sunetul cel mai impresionant : „Niciodată miracolul iubirii n-a fost mai pur — spunea Zacharias Lichter. Căci numai marelui neputincios îi este hărăzită puterea iubirii adevărate ; şi numai iubirea marelui sterp, — născîndu-se pe sine în fiecare clipă, infinit aceeaşi — se împlineşte în curata rodnicie ; şi numai gura marelui tăcut, din care a pierit pînă şi amintirea cuvintelor, cuprinde Totul..."

Mîntuirea, firesc, pentru acest filozof al tăcerii, nu poate fi atinsă decît în acel „loc vid de cuvinte, plin de adevăr".

Astfel, din raţionament în raţionament, autorul face, prin gura cerşetorului profet care îşi scrie viaţa şi îşi trăieşte scrierile, o critică subtilă a unei bune părţi din gîndirea estetică recentă, prea avidă de termeni, bolnavă de sistematologie, confruntînd naiv realul cu intelectualul, comică şi puerilă în funcţionalitatea ei, deseori rătăcită în obiect şi uitînd calea dialogului cu stelele. Dar respingerile filozofului cuprind şi fenomene mai apropiate. O anumită tendinţă pompoasă şi catedratică a esteticii româneşti e şi ea vizată şi Matei Călinescu are curajul de a-şi judeca la reale proporţii chiar şi propriile pagini de analiză, care rămîn excelente în felul lor, dar care din perspectiva unui erou atît de reprezentativ, al profundei aspiraţii a autorului, nu pot, totuşi, decît să revină la ceea ce sînt, atît şi nimic mai mult. În concluzie, cartea e *o combatere a ideii din punctul de vedere al adevărului*, adevăr ce pare conţinut în trăirea sinceră ; o dinamitare deci a tuturor clişeelor despre literatura „intelectuală" şi „de idei" vehiculate la noi la un moment dat.

Aparent surprinzător, nişte personagii atît de ciudate reproduc tocmai ce e mai tipic şi mai permanent într-un peisaj dunărean : cultura orală, spiritele socratice, ce propagă cu umilinţă mari adevăruri la colţul străzii sau în cafenele ceţoase. Dozînd foarte savant un pitoresc care, necontrolat, ar fi putut să se dovedească fatal intenţiilor serioase, Matei Călinescu dă

dovadă că e un prozator al Bucureştiului, pe care îl evocă fantastic în fiecare rînd al cărţii. O neaşteptată sinteză bucureşteană e caldarîmul pe care deambulează personajele. Decorul, mediile, atmosfera, culorile sînt toate ale unui Bucureşti în aparenţă modern, normal şi comun european, dar în esenţă răsăritean, antonpannesc, loc de amestec al culturii occidentale şi bizantine, şi de verificare amuzată a tuturor experienţelor spirituale care cuprind periodic lumea, ca nişte febre recurente. Lichter nu putea trăi şi medita decît la Bucureşti, oraş unic în Europa prin dispoziţia sa specială în planul real şi spiritual, armonie de vechi noutăţi şi de relicve proaspete. Greşala criticii literare va fi probabil de a aşeza şi această carte în ordinea excepţiei, în sertarul curiozităţilor, cînd ea transmite de fapt, într-un chip foarte înalt, adevăratele, bunele, sănătoasele teme pe care toţi căutăm să le scriem şi să le citim.

România literară,
5 decembrie 1968

THANATOS ŞI ABSTRACŢIUNE

Multă lume a văzut în Matei Călinescu un critic literar — apoi un istoric literar — ideal : cultură subţire, simţ al ierarhiei, disciplină a bibliotecii, chiar şi o anumită diplomaţie a stilului şi a orientărilor rareori exclusive şi partizane. Totuşi, un ochi mai atent, adică un privitor mai dispus să acorde credit unui creator aparent speculativ, ar fi băgat de seamă unele reflexe şi însuşiri proprii scriitorului independent. Dispoziţia către anumiţi autori, construcţia textului analitic, apoi unele inegalităţi în judecată, unele entuziasme şi instabilităţi arătau o evoluţie pe dinăuntru ce nu putea prevesti decît pe creatorul original. Ceea ce s-a şi întîmplat, spre surprinderea multora. Conştiinţa literară românească, obositor de clasificatoare, acceptă greu să se fi înşelat. Dacă un scriitor şi-a pus conştient ori inconştient o mască, toţi ceilalţi sînt gata, uneori cu cele mai bune intenţii, să i-o lipească de obraz pentru vecie. Cum poate fi Matei Călinescu scriitor original, cînd a scris atît de bine critică şi istorie literară ? Întrebarea aceasta şi-o pun în mod foarte onest oameni altfel perceptivi. Vina e, desigur, numai a lui Matei Călinescu. În cultura română poţi fi orice vrei să fii, cu condiţia s-o afirmi primul şi cu hotărîre, şi să nu ai îndoieli asupra ta ori reveniri. Dacă ai, devii suspect şi gîndirea de diagnosticieni a confraţilor literari te respinge ca pe o plicticoasă enigmă. Subtext : ce e cu omul ăsta ? Şi cum să ştim noi ce e cu el, cînd el însuşi pare să nu ştie ? Aceasta pentru că sînt încă rari între noi scriitorii completi, cei care au conştiinţă creatoare şi în afara paginii manuscrisului, cei care pot şi să facă literatură, şi să o *contemple*. Cum Matei Călinescu e un intelectual multilateral şi consumat, pentru el nu e anormal să se exprime

și critic. În alte culturi, scriitorul capabil de text teoretic, scriitorul-critic, ca să folosim un compus cu care tot noi operam altă dată, nu e o curiozitate. Cei mai mari scriitori *originali* au fost capabili de expresie teoretică și critică, și nu au disprețuit-o. O fișie scurtă din literatura engleză, de pildă, ne arată că W.H. Auden, Hilaire Belloc, Rupert Brooke, Chesterton, Cyril Connolly, Eliot, William Empson, E.M. Forster, H. Granville-Barker, Robert Graves, T.E. Hulme, D.H. Lawrence, Hugh McDiarmid, Louis Mc Niece, Edwin Muir, George Orwell, John Cowper Powye, Arthur Quiller-Couch, Herbert Read, Edith Sitwell, Stephen Spender, A.D. Waley, Evelyn Waugh (și încă atîția alții mai mărunți) au fost, *toți*, și *critici*, și *teoreticieni*, și *eseiști*, pe lîngă romancieri, nuveliști, poeți, dramaturgi. Sumarul în care am privit era cel al ultimului volum al unei istorii a literaturii engleze și se referea cu deosebire la secolul nostru ; nu mai vorbim de alte cazuri în alte epoci. Toți aceștia sînt priviți ca *scriitori*, deci ca creatori completi, nerobiți vreunui gen, și între ei (noi, desigur, am violentat ierarhia) se află chiar cei mai mari scriitori englezi ai acestui secol. La noi, însă, omul cel mai suspectat de incapacitate a creației originale e tocmai criticul, adică, ca să fim sinceri, intelectualul. Intelectualul, conform prejudecății curente, nu are talent. Cine are talent nu se exprimă teoretic. Gîndirea e una, arta e alta. Rezultatul e că avem în literatură foarte puțini critici artiști, și mai puțini artiști gînditori. Cei care practică toate genurile, nu din imposibilitatea fixării, ci din omnipotența exprimării, sînt cel mult socotiți niște diletanți dotați.

E curios ca tocmai literatura română, scrisă îndeobște de oameni cu minte atît de mișcătoare, să respingă pe intelectuali.

Această meditație introductivă ne-a fost sugerată de modul cum a fost primită poezia lui Matei Călinescu. În genere, critica a intuit valoarea volumului *Semn*. Dar și-a luat niște precauții. S-a spus că poezia lui Matei Călinescu e „poezia unui critic". Există, distinct, „poezia poetului" și „poezia criticului" ? Dacă da, atunci ori criticul nu mai e critic, ori poezia lui nu mai e poezie. S-ar înțelege din această formulă (a cărei lipsă de logică nimeni nu o denunță) că un critic poate și el, ca orișicine, să scrie versuri, teatru, ficțiune. Dar în calitate de critic. Adică, în subtext, cu anumite stîngăcii,

cu anumite neautenticităţi, mai limfatic, mai palid, mai impersonal, mai nerezistent decît scriitorii „originali" ; ori mai pretenţios, mai „intelectual", poate chiar — de ce nu ? — mai puţin specific naţional ; orişicum — fără forţă, fără vitalitate ; pentru o elită, şi aceea foarte restrînsă. Începi aproape să te gîndeşti dacă opera fină nu e simultan şi un fel de subtilă impostură, dacă nu e o fabricaţie, o sinteză a lecturilor, o combinaţie a falselor memorii. Şi de aici e atît de uşor să bănuieşti, să nu mai înţelegi, să nu comunici sincer şi pînă la capăt cu o carte bună !

Nefiind critic literar, nu mi-e ruşine să afirm că mi se pare volumul *Semn* unul dintre cele mai bune care au apărut în ultimul timp. O mare calitate a sa e *inaparenţa mijloacelor.* Poezia română mai e, din păcate, mult înfeudată limbii, şi greul examen al poetului român constă încă în găsirea mijloacelor de expresie personale. Un poet de statura lui Arghezi nu a scăpat de această obligaţie. În poezia lui Matei Călinescu, mijloacele nu sînt vizibile, cum nu sînt nici înrudirile şi influenţele. Însă mai ales ignorarea *limbii* e importantă, cu paradoxalul ei efect — în acest caz — de idiom poetic foarte propriu, foarte bine stăpînit şi eficient regizat. De fapt, Matei Călinescu cunoaşte prea multă poezie bună pentru a cădea în ispita lingvistică. În mod obişnuit poetul român e ispitit de o limbă obsesiv concretă, mustoasă, pămîntoasă, cu miros violent de ogor îngrăşat sau de codru răşinos. Ceea ce de fapt înseamnă o falsă limbă română şi o falsă limbă poetică. Matei Călinescu are şi el o năzuinţă lingvistică, aceasta însă către un limbaj imaculat, de forţă neteatrală, mai degrabă semantică decît materială. Cuvintele lui au o imponderabilitate, care presupune în prealabil o rupere a lor din gravitaţie, rupere despre care nu există însă nici o mărturie de text : o trecere în domeniul altor legi. Iar peste straturile clasice, de idei abile, de vorbe rare, poezia lui se înalţă ca o pasăre cenuşie într-un cer clar şi incolor. E o poezie purificată de orice complicităţi ale limbajului, ambiguă şi interpretabilă prin substanţa ei, nu prin cuvînt. O poezie în care autorul exprimă, comunică, mărturiseşte, dă, în chip imediat, sincer, spontan. În acest volum nu există proiecţii în fals, fie şi cu un scop superior, şi ea e atît de simplă şi de cursivă încît poemele par a fi fost scrise unul după altul, sub efectul dictării interioare, în cîteva ore. O spontaneitate nestîngace, nepatetică, o simplitate

bogată şi adîncă, un frumos „neliterar", neconştient de sine, independent, indiferent. Ca metodă lingvistică nu se poate cita nimic, ca rezultat liric trebuie primit totul.

(În legătură cu poezia lui Matei Călinescu, e poate util să facem o paranteză mai lungă, dedicată problemei generale a aşa-zisei „literaturi intelectuale". Spunem cu toţii poezie intelectuală, proză intelectuală, fără să ne dăm seama de improprietatea formulei. Din moment ce există o poezie, o proză intelectuală, reiese că ar fi şi una neintelectuală. Or, toată literatura e intelectuală, din moment ce cuvîntul e purtătorul gîndirii. La noi, pentru că nu prea de mult mediocritatea era foarte răspîndită, am început să spunem intelectual ori neintelectual cu sensul schimbat (nu e semnificativ faptul că într-o cultură mare o asemenea distincţie nu se face ?). Cînd spunem *intelectual*, înţelegem că autorul în chestiune într-adevăr ştie să scrie, ştie să spună ceva, are ceva de spus etc., într-un cuvînt că e legitimat în literatură printr-o calitate şi formaţie minimă. În asemenea situaţie (care în proză se prezintă şi mai acut, căci, lipsită de caracterul ambiguu al poeziei, proza îşi demască nivelul de gîndire din prima clipă), aş spune că afirmarea unei adevărate poezii intelectuale nu reprezintă decît evoluţia normală a poeziei către ea însăşi. Sincer vorbind, pericolul excesului de intelectualitate la noi nu există, mai cu seamă la tineret. O anomalie rezultată direct de aici e tocmai ideea că ar exista o literatură distinctă, separată, a criticilor. I. Negoiţescu nu va fi recunoscut niciodată ca poet cu drepturi egale de poeţi care ar putea învăţa de la el totul. Cartea lui I. Negoiţescu despre Eminescu dovedeşte o sensibilitate lirică şi o înţelegere a poeziei cum nu au optzeci la sută dintre poeţii „profesionişti". Însă la noi intelectualul de formaţie e suspect ca creator, relicvă a vechii prejudecăţi romantice a scriitorului genuin).

„Intelectuală", poezia lui Matei Călinescu nu este în sensul ritmării de idei, al filozofiei retorice în versuri, al citatelor rimate. Şi aici, în zona ideii, poetul trece de graniţă, regăsindu-se într-un spaţiu în care ideea nu mai suferă de ambiţii şi prejudecăţi, nici nu mai exercită seducţii banale. Aici, ideea devine corpul şi silueta poetului, este prelungirea sa în lume, este ceea ce voia el să ne spună, este *el*. Cum orice text e

practic interpretabil la infinit, cum orice joc de cuvinte e şi un joc de idei, e într-un fel *unfair* să enumerăm „ideile generale" care par incluse în volum. Referindu-ne la cîteva din ele, precizăm de la început că nu credem în realitatea lor obligatorie (de fapt, nu în ele stă valoarea cărţii). Orice în carte, începînd cu seniorala *Heraldică*, poate fi socotit element-cheie. Numai despre *Sărbătorile somnului* un analist harnic poate compune un studiu. Fermecătorul tînăr din *Întîlniri de seară* poate fi iar sursă de deducţii. Mai serioasă e *singurătatea*, existentă în tot volumul, de cîteva ori memorabilă ; poetul îi aruncă o privire albastră şi dureroasă, inspiră în ea un „parfum al absenţei" :

Şi singurătatea mea seamănă cu singurătatea
Unei minciuni pe care nici n-a trebuit s-o spui,
A iluziei uitate, a unei pîini aruncate, a unui pahar
de vin nebăut,
A unei tristeţi care ştie că nu va deveni niciodată
amintire.
E o foarte mare Duminică fără credincioşi,
Un foarte mare ger albastru.

Chinul acestei duminici se dilată pînă la simbol ontologic în ciclul *Duminica :*

Aşteptăm ziua de Luni,
începutul timpului
(striviţi de întuneric, de piatră, de fier, avem
dumnezeiasca nostalgie a genezei,
pentru noi fiecare săptămînă ar fi
o repetare a genezei), aşteptăm să treacă
această Duminică,
veşnicia stearpă a gîndului
care se roteşte mereu
în greul nopţii :
Dar această Duminică nu se va sfîrşi niciodată.

Duminica nu mai e deci ziua a şaptea, sfinţită şi binecuvîntată, odihnă după încheierea lucrării şi zidirii, ci un infern

steril și înghețat, o eternitate grea, pietroasă, metalică, oarbă și imobilă, în care omul cade :

Cădem tot mai adînc,
mai adînc,
în noi înșine cădem. În marele spațiu orb.
Cînd ne vom întîlni
în singurătatea pietrelor ?,

ducînd cu el „dumnezeiasca nostalgie a genezei", visînd minuni : „o singurătate înconjurată de păduri / o fugă prin lumină". Opoziția e între Duminică, timp funebru, și Luni, timp viu și creator. Dar :

Cîndva am fost acolo :
Am văzut *pămîntul despărțindu-se de apă, noaptea de zi,*
am văzut *stelele spintecînd întunericul, am* văzut
cum s-au născut arborii.

Lunea, ziua întîi, și celelalte zile, au trecut, deci, și ne aflăm acum într-un gol postum, care se chinuie să-și amintească, ne aflăm într-o Duminică finală și veșnică, de fapt o apocalipsă, în care „Singurele dimensiuni / sînt întunericul, piatra și fierul". Sentimentul acestui cosmos sfîrșit, metaforă înspăimîntătoare a lumii, e centrul volumului. De aici se pot explica toate celelalte intenții și figurări, inclusiv eterna întoarcere, cu schema ei ternară — circ, nebunie, perplexitate.

Ajungem astfel la substanța exactă a acestei lirici : arșița, lipsa, foamea, setea, austeritatea, noaptea, încetarea sufletului. În fața lor omul rămîne absolut singur și gol, și numai amintirea unor prieteni mai îndulcește trăsăturile împietrite de șocul sfîrșitului. Omul, singur și gol în nesfîrșitul sfîrșitului, e înconjurat de o lume abstractă, în care ideea ucide realitatea („Cuvîntul arbore toți arborii din lume-i doboară"), în care scopul, instrumentul și materialul se trădează unul pe altul („nimic pe sine nu se mai spuse / spunere fiind"). Sfîrșitul e privit și ca o inadecvare generală, în care nimic nu mai e ce a fost, nu mai înseamnă ce a însemnat, în care și realitățile și raporturile dintre ele se sparg. Singur, strîns între aceste neființe, poetul nici măcar nu plînge, nici măcar nu evocă, nu

speră, nu se roagă, ci se lasă bătut de vîntul neantului ca o statuie.

Alte genuri de poezie (*Şi seara, Gavota*) sînt întemeiate pe sentimente mai obişnuite. În unele din ele apar foarte gingaşe intuiţii vegetale, stări şi observaţii care dovedesc că Matei Călinescu e la fel de dotat pentru lumea concretă ca oricare altul. Însă coşmarul unei morţi abstracte e preponderent. Sub el, toate celelalte calităţi intră în surdină.

Influenţa nu se poate detecta. Sigur, cutare motiv poate fi retrasat. De pildă, *A Dream Within a Dream* al lui Poe. Sau pretexte emoţionale din Rilke, Eliot etc. Asemenea observaţii sînt neconcludente. La un astfel de nivel, cum nu mai contează sentimentele, ideile, maniera, nu mai contează nici posibila filiaţie. Miracolul liric seamănă cu simplitatea cu care e scrisă poezia *Altceva*, poezia foarte *albă*, atrăgînd prin calităţi numai ale ei, invizibile.

Privirile mele puteau ocoli stîlpii, hornurile de tablă,
acoperişurile pe care aş fi scris prima frază dintr-un
roman melancolic.
Bunăoară : Am revăzut-o pe Maria, tîrziu, după mai
mulţi ani.

Unde e puterea acestei poezii, dacă nu e în elementele care cad de obicei pradă analizei ? Probabil în portretul pe care ea îl constituie autorului. Poetul a trecut prin marile drame ale abstracţiei, a suferit de durerea lor vie, mai vie poate decît durerea cărnii.

Faţă de un volum atît de generos în deschideri şi în închideri se poate scrie aproape orice. Instrumentaţia literară propriu-zisă nu-şi găseşte cîmp de acţiune. A spune despre text că e de o specie sau alta, că are cutare ori cutare caracteristici, devine pură pedanterie. Ce va scrie, oare, Matei Călinescu mai departe ?

FORŢA DISCRETĂ

Volumul de *Versuri* al lui Mircea Ivănescu (necuprins, spre mirarea noastră, în atenţia distribuitorilor de premii ale Uniunii Scriitorilor) a fost publicat ca să sufere de la început de propriile sale calităţi : în genere, la noi, cărţilor realmente rare critica le transformă raritatea într-un adevărat handicap. Creatorul care nu poate învăţa de la critică nimic, ba chiar e în stare să răstoarne raporturile, irită şi îşi atrage o recepţie acră. Nu e prima oară cînd observăm cu melancolie un asemenea fenomen, din care rezultă în primul rînd contrafacerea ierarhiei durabile.

Într-adevăr, recenzenţi care au descoperit profunzimi de gînd în poeţi pămîntoşi şi înnoptaţi, corupători de idei şi incapabili de gramatică, ori în jurnalişti ai versului, specializaţi în metafore avocăţeşti, au clasat repede, cu satisfăcut sadism parcă, una din cele mai bune culegeri de versuri de la război încoace. Însă nu e locul aici să căutăm rădăcinile psiho-culturale ale unei atari dezorientări. După trecerea momentului de bursă a diagnosticelor, pe care nu-l poate evita nici o carte de început, critica serioasă se va întoarce şi va face reevaluările cuvenite.

Scriind versuri, Mircea Ivănescu se mărturiseşte din primul moment ca un creator pentru care poezia nu mai are nici unul din rolurile ei elementare. Prin poezie, adică prin practica versului, poetul nici nu-şi perfecţionează vocaţia, nici nu se caută pe sine, nici nu se împărtăşeşte cititorilor. De asemenea, nu descoperă — ingenuu şi extaziat — lumea, nu face

încercări de cunoaştere, nu compară realităţi, nu dă sentinţe candide. Pe scurt, Mircea Ivănescu nu se împlineşte pe sine în poezia lui, nu confesează în ea vreun complex pe care poezia izbuteşte sau nu să-l satisfacă. De fapt, Mircea Ivănescu nu vorbeşte deloc în poezia lui despre sine şi despre lumea sa, ci îşi recompune lumea şi se compune pe sine, în aşa fel însă încît nu putem şti dacă ce citim e aproape de adevărul întîmplat. Asta pentru că autorul cărţii e un om în chip superior iubitor de sine, închis de bună voie în propria taină, nelăsînd pe nimeni înăuntru. Dealtfel, s-ar deduce din cartea de faţă că Mircea Ivănescu nu are întrebări faţă de sine şi faţă de lume, că ştie perfect ce a făcut şi ce îi mai rămîne, că se determină pe el însuşi cu desăvîrşire, trăind fără nici o nevoie de comunicaţie. Însă, compensativ (poate pentru nişte prieteni pentru care are înţelegere şi bunăvoinţă), el scrie nişte lumi, nişte aventuri, nişte autoportrete fictive, în a căror alcătuire a ajuns la neîntrecute virtuozităţi.

E limpede, Mircea Ivănescu nu are ce învăţa din arta poeziei (vezi, de pildă, rimele lui pur grafice, ori alte blînde glume cu care îşi dă pe faţă remarcabilul „profesionism"), şi pentru el poezia e o formă a existenţei definitiv supusă subiectului care o trăieşte. Simţi din cele o sută de pagini că poetul a scris sute de poezii, că are sertarele casei pline de texte pe care nu le mai ţine minte ori chiar le confundă, că ar putea improviza orişice pe orişice temă, că operele sale complete ar putea speria prin cantitate. Mircea Ivănescu scrie firesc, cum alţii vorbesc, şi, în spaţiul vast şi indeterminabil al poeziei lui, nici nu progresează, nici nu se întoarce înapoi.

Din cauza instrucţiei intelectuale şi a lipsei oricărui fel de snobism, e imposibil să sesizezi în asemenea versuri vreun punct slab. Lingvistic, autorul se joacă de-a impersonalitatea, de-a indiferenţa termenilor, de-a lipsa de calităţi frapante, de-a respingerea imaginii. Cultivă monologul cu glas scăzut, fără sacadări şi percuţii, curgînd moale, ca o plimbare sub o ninsoare dulce şi serală. L-ar putea începe din orice punct şi i-ar putea pune punct oriunde.

Despre ce scrie Mircea Ivănescu ? Despre „nimic". Căci nu se pot detaşa cu folos pentru analiză motivul pisicii, ori al ne-

număratelor femei fragile și tomnatece, al ploii, al caselor enigmatice, ori, uneori, fiorul discret livresc, atmosferele cinematice, cîte o frază parcă de roman cu detectivi, cîte un sonet în care poetul „eliotizează" o clipă, ca apoi să surîdă prin mască. Nici descendențe nu se pot risca. Numai cîteva palide reflexe ale singurătății aduc aminte de tot ce e mai bun în Bacovia ori în Ion Vinea. Citatele sînt iar de prisos ; dealtfel, am avea un mare *embarras du choix,* pentru că volumul e egal și echilibrat, pe cît de impresionant ca performanță în frumos.

Mircea Ivănescu e un om care închipuie aventuri după ce le-a trăit prea integral cu trupul și sufletul. Și aici, o miopie a recenziilor e flagrantă. Nu se putea poezie mai masculină în tot ce are caracterul bărbătesc mai specific, mai atrăgător în date „negative". Blîndețea față de femei, ceremonia aproape medievală, curtoazia bizară sînt de fapt ipocrizii, efecte ale unui stil. Apoi volumul respiră o mare forță, o forță completă, nu exclusiv fizică sau exclusiv intelectuală. Cine nu se lasă sedus de brutalitatea exterioară, de atletismul gălăgios al liricii adolescente, găsește aici adevărata putere a poetului pe care nu l-a dezmeticit nici o întîmplare crudă petrecută în afara sau înăuntrul său, putere căreia îi place să se învăluie în discreție ca într-o haină de seară.

False sînt deci și anotimpurile, și modul de adresare și răspuns, și ironia pluralului majestății, și odăile baroce, și toată viața atît de original luxuriantă, pulsînd în grădina cu oameni care e această poezie. Însă, paradoxal, după performanța „făcutului" urmează o glorioasă naștere. Mircea Ivănescu este, într-un chip nebănuit și deturnat, un mare cîntăreț al metropolei balcanice, văzută în crepusculul ei cel mai aristocratic, pe urmele lui Mateiu Caragiale. Bogata seră a orașului din cîmpia Dunării, care pare să trăiască într-un trecut al artei, stilizat pînă la manie, cu casele simbolizînd firi omenești, cu străzile armonizate de ploi, și soare diluat sub acoperișuri și frunze, piețele în care ochiul poetului planează, mesele pe care cad mîinile lui cu boala creatoare răspîndită în fiecare nerv microscopic al degetelor, ferestrele care cheamă și resping, toate acestea sînt o metaforă a sufletului dintre Carpați și Dunăre, la o anumită oră a zilei, cum încă nu

s-a scris în poezia noastră. Mircea Ivănescu e, pe căi subtile, un fantastic descriitor al caracterului balcanic împins la rafinamentul lui ultim, spălat de Orient şi de Occident, părăsit singur pe pagina albă a cărţii ca o perlă dezgolită pe un mal rece. Citim cele mai inedite şi adînci adevăruri despre noi înşine în imaginaţia de vis a acestei poezii. Şi oare atît n-ar fi destul pentru alcătuirea unei cărţi excepţionale ? Prea destul. Dar să ne gîndim că poetul, adormindu-ne cu o miraculoasă poveste, încă nu ne-a spus nimic despre el.

România literară,
15 mai 1969

PREFAȚĂ
LA UN POET

Cîteva cărți recente și într-un anume fel puțin tardive — de pildă volumele semnate de Mircea Ivănescu și Matei Călinescu — au lărgit și înălțat considerabil domeniul actual al poeziei, dînd și o idee despre cîte absențe se mai fac încă simțite, despre cîte teme și motive așteaptă nereluate ori cu totul nedeschise. Tot asemenea cărți ne fac să vedem cît de nefondat e sentimentul de sațietate provocat în aproape întreaga lume a literelor de o strălucită, dar nu mereu certă, avalanșă lirică. Avem multă poezie, prea multă, avem multă poezie bună, prea bună, se îngrijorează unii. Ca de obicei se dovedește că nimic nu e prea mult ori prea bun. Apar în aceste momente cărți care scufundă, cu unul sau mai multe nivele mai jos, destule dintre ierarhiile definitive de ieri.

O astfel de carte ne dă un poet pînă ieri aproape obscur (cu excepția unui ciclu aventurat odată în *Gazeta literară*). El se numește Gh. Ionescu-Gion. Să definim poezia lui de la început ca deosebită, observînd că marele ei efect e întemeiat pe un aparent paradox. Natura lui Ionescu-Gion nu e lirică, ori nu e strict lirică. Ionescu-Gion nu e un scriitor în sensul unui fabricator de frumos, al unui emoționabil de orice detaliu poetic al lumii animate și inanimate. Nu e un „simțitor" al existenței, o cutie de rezonanță, pe scurt nu e acel tradițional „suflet poetic", dulce clișeu căruia îi sîntem toți, conștient ori inconștient, înrobiți. Impactul poetic se realizează pe alte căi, vine din alt străfund, nu numai din sentiment ori din spectacolul de cuvinte. Ionescu-Gion e o natură profetică, miracol în specia artiștilor moderni prea specializați și interiorizați, care nu știu, ori doresc să nu știe nimic despre viitor și trecut, care repetă de fapt, cu instru-

mente terifiant perfecționate, poezia pastelistă și intimistă. Dimpotrivă, Ionescu-Gion e un torturat de sensul trecutului și de modelarea înceată și grandioasă a viitorului :

Ca sub un cer de humă, sub gorgan
Prin sîngele pămîntului purtați,
Navigatori de-a pururi blestemați
Noi rătăcim sub orișice liman.
Nici valuri de sicrie nu se sparg
Și nici lințolii nu se umflă-n vînt,
Și pururi, de pe ultimul catarg
Se strigă în delir : pămînt, pămînt !

O asemenea natură alege poezia ca pe un sistem de emisiune și e întotdeauna conștientă de convenția poeziei, interesîndu-se numai posterior și subsidiar de rezultatul estetic, constrînsă mai întîi să analizeze și să critice destinul individual și colectiv, să se intereseze de evoluția insului și a comunității, să cîntărească moravurile publice, să înconjoare fiecare fenomen cu zidul rigorismului moral, să interpreteze, să tragă concluzii, și așa mai departe. Astfel, tonul moral și perspectiva filozofică se găsesc implicate firesc în textul aparent literar. Prognozele, uneori foarte logice, alteori deduse din motivații cu totul aparte, sînt de fapt carnea poemelor lui Ionescu-Gion. În genere, autorul e un solitar, un bănuitor, un amar, un sceptic, străbătut cîteodată de raza candorii ori a înțelegerii resemnate :

Ce dragi îmi sînt colinele acestea ;
Singurătatea are loc să joace
Și are loc să joace și povestea.
Incep să tremur de atîta pace
Și rîd încet, cu rîs uscat și rupt,
Că-n sufletul meu strîmt a încăput
Atîta teamă de necunoscut,
Ce inima de timpuriu mi-a supt
Și nu mai știu cum moartea te ascunde
Și-n vizuina bestiilor mici
Și pot să trec fără să țip oriunde
Acum și pe aici.

Concentrîndu-se asupra cîte unui păcat clasic, ori modern, el condamnă rareori ; mai deseori caută originile şi una din judecăţile care par a se deduce din poezia lui Ionescu-Gion ar fi aceea că ideea de păcat e chiar sinonimă cu ideea de origine, ceea ce ar muta dintr-o dată din semnificaţia normală cunoscuta formulă a „păcatului originar". Cum însă un profet trebuie ascultat, nu analizat, nu putem stărui prea mult asupra mecanicii interioare a profeţiei, nici n-o putem povesti. Viitorul şi trecutul pe care poetul le atinge o dată prin deducţie, altă dată prin halucinaţie, sînt poli psihologici ai acestei poezii, pe cît de stranie, pe atît de seducătoare. Dotat pentru întinderi mari de spaţiu şi timp, pentru piscuri ameţitoare, pentru asurzitoare cascade, pentru orbitoare fulgere, Ionescu-Gion se sprijină pe o cunoaştere de texte clasice dusă pînă la convieţuire. Biblia, Ovidiu, Shakespeare, Eminescu, Blaga, Barbu, Bacovia dau posibilitatea poetului să se joace un moment în cîte-o altă manieră, pe care în final o înlătură deodată, dezvăluindu-se în permanenţă nou şi personal. Cu toată simplitatea care se apropie în unele locuri de nuditate, calitatea intelectuală e mereu desăvîrşită, fie că e vorba de evocări de mari figuri (de la Iuliu Cezar la Brâncuşi), fie că e vorba de diverse idei trăite personal, de prelucrarea unor motive celebre, de proiecţii istorice, ori de motive folclorice folosite într-un chip nou şi savant (Miorita, Doina etc.). În afară de capacitatea excepţională a autorului de a contempla fără să clipească idei strivitoare (viaţa, moartea, timpul, iubirea, istoria, datoria omului), noblețea acestei poezii se exprimă şi prin implicarea frecventă a conştiinţei naţionale : avem de-a face (surpriză) cu o poezie foarte neostentativ patriotică.

Cîteva cuvinte merită „masca poetică".

Înlăturînd atracţia facilă a vreunei tehnici prea noi, utilizînd cu siguranţă rima şi ritmul, autorul, pe de altă parte, se şi detaşează de ele într-atît încît obţine un dublu efect : vechea *qualité maîtresse* a poeziei, muzica, e recreată, dar mijloacele recreerii trec neobservate. Ionescu-Gion nu colecţionează rima rară şi i se pot face observaţii pedante de prozodie. Citind un singur poem al său, am rămîne nedumeriţi : nici mari performanţe tehnice, nici abilitatea de a fugi de goliciunea ideii. Aceasta pentru că poetul trebuie citit substanţial ca să se ajungă la suma căutărilor şi eforturilor. Fiecare

poem participă cu o nuanță la sunetul final. Totuși, există un mister lingvistic incontestabil și sursa lui nu e numai lipsa de orice complex estetic, simplitatea, echilibrul fin al neologismului și arhaismului. Ionescu-Gion spală cuvintele, le întoarce spre surse, transmite sensurile lor adînci și eterne, nu pe cele familiare și circumstanțiale. Scoțînd astfel cuvintele din sfera estetică pentru a le redărui gravității mesajului, poetul le dă o personalitate solemnă, impunătoare, le interzice ambiguității și ridicolului. Pentru Ionescu-Gion limba nu e o cucerire, ci o pură facultate. El vorbește românește bine în poezia sa pur și simplu pentru că gîndește într-adevăr cu cuvintele, făcînd din îmbinarea lor muzica cea mai aptă de a purta gînd. Misterul lingvistic vine din calitatea mintală a acestei poezii. Pentru un artist ca Ionescu-Gion, criza limbajului, incomunicabilitatea, mîntuirea în „necuvinte" sînt de neconceput. Cum în cazul lui împărtășirea profetică e singura care interesează, el ar transmite mereu la fel, netulburat, chiar dacă deodată, printr-o minune, un zeu malefic i-ar fura vorbirea. Un asemenea mesaj suprem nu e, oare, semnul celei mai eroice și mai durabile poezii ?

România literară,
1972

„CEARTA“
de AL. PIRU

Rezistența criticii literare la romanul *Cearta*, semnat — pe neașteptate — de Al. Piru după ani de exclusivă carieră academică, a fost atît de promptă și de concretă încît nu se putea să nu dea loc la suspiciuni. În primul rînd, e suspect să declari nulă o carte evident superioară producției curente. În al doilea rînd, e suspect, și chiar imoral, să nu dai credit unui romancier numai pentru că acesta a fost și rămîne un om de cercetare și activitate teoretică. Acest al doilea „suspect“ e cel mai grav, căci decurge de la o prejudecată veche a conștiinței literare românești : aceea că un autor nu poate aparține mai multor genuri. G. Călinescu rămîne critic. Lovinescu rămîne critic. Etc., etc. Ideea e absurdă. Criticul literar are toate șansele de a întrece, mai ales în situația actuală a literelor românești, pe autorul zis „original“. Experiența sa de viață e cel puțin la fel de bogată (e mult mai bogată, în fapt, căci posedă dimensiunea intelectuală), iar capacitatea lui de exprimare e infinit mai nobilă. Spaima autorului zis „original“, de multe ori penibil de inculț și în nici un fel legitimat ca om de litere, de concurența unui confrate cu fond spiritual și expresie proprie, întreține ideea că orice intelectual, orice om capabil de teorie și activitate academică, deci și criticul, are celula creatoare atacată.

Și e de aceea trist ca recepția să acrediteze și ea, în felul ei, această tendențioasă eroare, în detrimentul operei unui confrate critic, mai cu seamă atunci cînd confirmă, cu facil entuziasm, cărți bucolice stîngace și inferioare, ori ultramodernisme lipsite de fond.

Însă experiența istoriei literare este în acest caz concludentă : respinși implicit, ori explicit, în epocă, Ibrăileanu,

Lovinescu, G. Călinescu se constituie azi ca unii dintre cei mai buni romancieri ai noştri. Azi, cazul unui romancier ca Paul Georgescu ori al unui poet ca Negoiţescu corespunde aceleiaşi situaţii. Fondul aparent impopular se va dovedi, în timp, cel mai durabil.

Cît despre *Cearta*, criticul literar — şi cu atît mai mult romancierul — trebuie să-i recunoască anumite valori. Unele realizate, cîteva numai intenţionate. Al. Piru a scris un roman de dragoste (deşi fără naturalism, şi chiar fără sugestia autenticei intimităţi), într-o literatură plicticos de platonică şi de pudică. A plasat majoritatea acestui roman la Bucureşti, capitala sistematic dezertată de prozatorii de azi, vîrstnici sau tineri. A populat acest roman cu tipuri perfect actuale, nu cu remodelări ale personajelor interbelice (cum se întîmplă în multe cărţi care, ca să scape de dogmatismul literar de rigoare cu zece ani şi mai bine în urmă, s-au năpustit, în mod concret şi explicit, ori numai ca metodă şi atmosferă, înapoi în deceniile trei şi patru). În fine, a schiţat o femeie modernă, uneori cu o anumită compasivă înţelegere. Acesta e de fapt meritul mare al cărţii. Epoca de după război a avut la noi un efect oarecum neaşteptat : ea a metamorfozat femeia. Bărbatul, intrînd în tiparele unei societăţi diferite, s-a adaptat la mecanismele şi gîndirea ei, conservîndu-şi, de fapt, şi natura şi stilul de existenţă. Femeia a fost însă brutal aruncată din gineceu şi modificată, atît în fondul cît şi în comportarea ei. Înainte de război, într-o societate balcanică tradiţională, femeia, soţie limitată şi onestă, ori doamnă emancipată şi mondenă, ducea o existenţă fără opţiuni. Toate categoriile, de la odaliscă la intelectuală, pulsau în umbra bărbatului. Introducerea femeii, după război, în activităţi inedite, i-a schimbat complet statutul, dar şi mentalitatea şi natura sufletească, şi chiar feminitatea ; paralel, s-a modificat şi structura familiei. Grazia-Maria, eroina lui Piru, e o astfel de femeie. Ca să se întreţină şi să scape de asiduităţile bărbaţilor, ea cultivă o profesiune („barbară" pentru o femeie), şi se încadrează în ierarhia unor instituţii. Are, în această poziţie, chiar unele atitudini de preţioasă ridicolă. Însă conştiinţa ei e cea tradiţională : asaltul hotărîtor al unui bărbat o învinge, şi egalitatea profesională şi socială se dovedeşte infirmată de feminitatea tradiţională, incondiţional supusă autorităţii masculine. Viaţa modernă, formală, e combătută de ereditatea

orientală, prea de curînd zdruncinată din tiparele ei. Grazia-Maria e dezorientată. Nu ştie cum să se comporte, cum să se apere, pe ce criterii practice anume să-şi întemeieze demnitatea. Cazul femeii balcanice, la confluenţa a două societăţi cu mentalităţi flagrant diferite, una misogină şi patriarhală, alta feministă, egalitaristă, modernă, e interesant, e semnificativ, nemaiatins pînă acum în proza de după război, şi regretăm faptul că autorul nu l-a dus pînă la capăt.

Cum nu l-a analizat nici pe erou, bărbatul între două vîrste, foarte interesant şi el ca idee, şi de fapt completînd-o pe Grazia. Individul, şi intelectual şi om de lume, se demască, în relaţia cu eroina, ca un iremediabil oriental, ca un sultan, chiar dacă sultan fără harem. Nu monotonia de fond e semnificativă, ci mentalitatea. Eroul nu permite Graziei să aibă un trecut, o critică şi o cenzurează permanent, şi îşi insultă energic rivalii, pe care, de cele mai multe ori, îi cunoaşte vag. Iubind-o pe Grazia, el nu o înalţă, nu o respectă, nu o înţelege. Schema e de fapt clasic orientală : Grazia, odalisca, nu iubeşte, ori iubeşte şi nu regretă. Viaţa ei e simplă, supusă simţurilor, nu lipsită de o anume meschinărie. Eroul e un sultan îndrăgostit de odalisca preferată. El o iubeşte, superior şi de sus, dar nu o stimează şi se chinuie pentru că „ştie" că sentimentul său îşi depăşeşte obiectul. E foarte interesant cum, conştient sau inconştient (greu de spus, şi în întreaga carte există, ca să zicem aşa, o ambiguă consubstanţialitate între mijloace şi efecte, intenţii limpezi şi fonduri moştenite şi obscure), Al. Piru a făcut un roman de serai, şi cadrul perfect modern nu împiedică identificarea cu schemele erotice ale vreunui poet Văcărescu.

Concluzia cărţii, din păcate, retează multe asemenea viziuni dintre cele mai interesante, după cum reduce la caricaturi tipuri umane negative reale şi rar expuse de proza de azi (cu deosebire specia scriitorului agramat e bine prinsă). Dealtfel, propriu-zis roman *Cearta* nu e, căci nu există epic. Totul se recunoaşte prin dialog, un dialog de multe ori abil, şi prin epistole analizate. Al. Piru are talentul de a da viaţă materialului, de a însufleţi fişa, de a reliefa, prin simplitatea şi viteza expunerii, date nude. Autorul s-a ferit de mărturisiri, ca şi de analiza minuţioasă, poate dintr-o jenă a primului roman. Aşa că avem de-a face cu o vie ambiguitate : serioasă cartea e, dar în ea doar insinuaţia are greutate. Are

calităţi şi performanţe, fără ca să fie un lucru sfîrşit. Citind, ne vine să ne întrebăm : de fapt, aşa e, ori e doar impresie ? Autorul arată, sugerează, ori ni se pare nouă ? Ia partea eroului sau îl ridiculizează ? Iubeşte eroina, ori numai o disprețuieşte ? E însă de crezut că aceste fonduri, nu întîmplătoare, vor fi reluate.

Sfîrşitul cărţii, ultimul paragraf (replica-concluzie a eroului) e o transcriere aproape exactă a unei replici din Gide (*Les Faux-monnayeurs*), şi Grazia-Maria a înlocuit numele Laurei, cuprinzînd ideea că femeia e divizibilă iar bărbatul integru. Această corespondenţă intelectuală nu a fost pînă azi observată de critică. *Cearta*, titlul, poate fi la urma urmei interpretată ca o ruptură, ca o improprietate maximă şi definitivă a celor două sexe, ori ca o diviziune a naturii feminine.

Toate acestea nu pot decît să ne facă să regretăm mai mult că autorul nu s-a concentrat, pentru a scrie un roman compact, pe care îl aşteptăm, pe un alt subiect, ori chiar pe acesta. E de reţinut ideea că Al. Piru ar fi, printre puţinii prozatori ai noştri, un continuator al lui Călinescu în reluarea romanului de mediu „belferesc", adică exploatînd complexele curente ale intelectualilor de azi. Temperamental, Al. Piru e un cronicar muntean de proporţie, din raza cîrtitoare şi rea a secolului şaptesprezece. Un asemenea prozator, ricanant şi limpede la spirit, e de dorit într-un moment în care destui prozatori se îmbată cu apă rece, întreţinînd caractere şi situaţii ce nu mai există, şi ferind cu grijă de modernizare o conştiinţă literară patriarhală.

Viaţa românească,
nr. 5/1970

SINGUR PRINTRE DRAMATURGI

Sorescu e tipul scriitorului despre care se pot inventa lucruri inteligente, şi, dincolo de calităţile reale, o bună parte a succesului său de critică se datorează acestui fapt. Pentru ca opinia noastră să nu cadă într-un asemenea lanţ al slăbiciunilor, trăgînd o idee din alta ca un sertar dintr-un alt sertar (ceea ce e specialitatea şi arta exegezei săptămînale), vom încerca să evocăm textele. Din capul locului mărturisim că apreciem pe autor, şi că eventuala noastră rezistenţă poate fi doar principială. Însă despre Sorescu s-au spus, cel mai frecvent cu bună intenţie, atîtea lucruri inexacte, încît luptăm efectiv, scriind despre el, împotriva unei „atmosfere".

Singur printre poeţi era un volum de savuroase pastişe, şi puţină lume a văzut în el o acţiune de demistificare a unei secţiuni masive din poezia românească recentă. De fapt, avînd aerul că stimează ironic modelele, Marin Sorescu le ataca la rădăcină. Două tipuri de industrie poetică, foarte autoritare şi azi în lumea noastră literară, erau demascate : poezia rustic-bucolică, operă a poetului vînjos, pămîntos, dacic, prin definiţie folcloric şi viril ca un pădurar, şi poezia elevat-modernistă, text plicticos şi uscat, plin de cuvinte radicale şi înţepate, şi de savante aluzii la nimic. Sorescu nu a făcut nişte caricaturi ale acestor modele poetice, ci s-a mulţumit să dilate latura lor caricaturală obiectivă. Efectul prim e hazul, dar, după rîs ori zîmbet, trebuie să recunoaştem că Sorescu a vizat mult mai adînc.

Într-adevăr. Ca toate spiritele inteligente şi ironice, conştiente de proporţiile lor, ca şi de cadrele în care operează, Sorescu se opune structural pierderii controlului, lipsei de luciditate, beţiei de cuvinte şi tuturor celorlalte forme de

ebrietate literară, în urma cărora se naşte o artă prezumţioasă şi grandilocventă, pustie de sens şi perisabilă, cu atît mai ridicolă şi mai conjuncturală, cu cît pretinde a fi mai măreaţă şi mai permanentă. Or, aici Sorescu loveşte temeinic un mare defect al creatorului român în genere : tendinţa de a se lăsa alcoolizat de propriul talent, de a transforma conştiinţa suficientă a acestui talent în suportul unic al existenţei intelectuale, de a lansa împrumuturi fără acoperire la banca înzestrării, a promisiunii, a vîrstei etc. Literatura scrisă în grabă, fără fonduri spirituale, fără cultură, fără scop moral, fără compunere estetică, literatura susţinută doar de presupunerea dotării autorului şi de îmbătarea cu propriile metafore, iată ceea ce critică Marin Sorescu în bună parte din volumul *Singur printre poeţi* (titlul, maliţios, asimilează în conştiinţă pe poeţi cu nişte... fiare, îndepărtîndu-i de suav, de muzical, de generos şi aerian). Există, firește, în volum, multe şarje amicale, multe încercări de dragul calamburului. Dar, esenţialmente (şi critica literară a trecut cu totul sub tăcere această calitate), volumul are o rădăcină polemică şi un mesaj intelectual ; poziţia lui Sorescu e aceea a unui poet conştient de rolul său în modelarea conştiinţei literare. Lucru peste măsură de rar între poeţii zilei de azi.

Cu volumele de versuri originale, Marin Sorescu şi-a continuat acţiunea, o acţiune teoretică ascunsă sub silueta creaţiei obiective. Deşi lucrul e evident, nu e destul să confirmăm faptul că Sorescu la noi, ca alţii aiurea, se ocupă de „criza limbajului". În înţelesul ei occidental, această formulă înseamnă o neîncredere generală în cuvînt şi încercarea înlocuirii lui (tendinţă pe care o demonstrează din plin poezia grafică, spaţială, lettristă, vizualistă), mai rar fiind vorba, în mod autentic, de o criză a semnificaţiei cuvîntului, ori de combaterea unei folosiri abuzive. Sorescu se dovedeşte şi aici lucid, nerespingînd cuvîntul, ci criticîndu-i numai comportarea improprie. Sintagma, formula, expresia, şi toate celelalte cazuri de tipizare a limbii, cu riscul lor de a se goli de sens şi de a deveni opresive, adevărate fetişuri lingvistice, producţia masivă de cuvînt gol, consumul abuziv de cuvînt, subminarea şi distrugerea realităţii prin cuvînt, tehnica împingerii realităţii în ficţiune, a încătuşării vieţii în cuvînt şi a concretului în abstract, iată ceea ce dezbate şi condamnă Sorescu, în poeme care au părut multora bizare, antilirice, seci,

umoristice, ba chiar superficiale sau plate. Poate că aceste acuzații conțin grăuntele lor de adevăr. Creează, oare, Sorescu poezie ? Dacă vrem să concepem poezia din unghiul emoției și al simpatiei, lucrul nu e foarte sigur. Creează Sorescu literatură ? Fără îndoială că da. Literatură, ba chiar literatură cu teză (iertat fie termenul rebarbativ), căci Sorescu e unul din puținii scriitori care își propune o teză și ține s-o realizeze, s-o demonstreze, făcînd din aceasta piatra de încercare a conștiinței sale creatoare. Deci, chiar rezervîndu-ne votul estetic, trebuie să recunoaștem o personalitate și să ținem seamă de expresia ei intelectuală puțin comună în peisajul literar de azi.

În fond, o asemenea operă pledează implicit, ca orice operă de demistificare, pentru sinceritate. Ca dramaturg, Sorescu se dezvoltă și se îmbogățește, fără să-și părăsească liniile cunoscute. Mult dezbătutul soliloc intitulat *Iona* e o încercare dramatică ambițioasă. La prima vedere, ea suferă de o oarecare facilitate : în teatrul recent a devenit comună și chiar de rigoare prelucrarea unei bucăți de mit, și pe această cale a venit la modă... Biblia, tratată uneori scandalos de fantezist și de frivol. Sorescu caută să fie serios și responsabil, într-un text în care se păstrează însă ticurile sale umoristice mai vechi. Legenda reușește să pătrundă în piesă. Cel puțin de cîteva ori, acceptăm că individul din fața noastră seamănă cu Iona. Ce-a vrut autorul să realizeze în piesă ? O metaforă a condiției umane, iată cel mai comod răspuns. O balenă, în care e o altă balenă, în care e o alta, și cine știe cîte altele la rînd, și la mijloc un om, un biet om prizonier, ce caută să scape mereu, și mereu nu reușește, încît pînă la urmă, descurajat cu totul, se sinucide. Dar Sorescu a proiectat în Iona și un tip românesc, mai vechi, caragialesc în unele intonații, foarte de ultimă oră în altele, oricum aparținînd conștiinței românești suburbane, foburiene. Ascultat pe fragmente, Iona e un pescar cu intonații de mahalagiu. Discrepanța între stilul temporal și lumesc al eroului și calvarul gigantic prin care trece e uneori de un bun efect scenic ; în piesă se insinuează ideea că Iona a fost un individ oarecare, anonim și comun, mediocru, supus unei nenorociri strivitoare pentru umerii lui plăpînzi și omenești.

A pornit Sorescu să scrie această piesă cu intenția definirii condiției umane, ori, pur și simplu inspirat, a gîndit o

situație scenică și mentală fericită, din care spectatorul speculativ e liber să-și aleagă mesajul care-i convine ? Credem că acesta e adevărul ; ceea ce, după noi, nu poate micșora pe autor : esențială e piesa și însușirea ei de a te face să gîndești. Ironia lui Sorescu, dusă uneori pînă la sarcasm, se păstrează și aici, și anume replici au o adresă contemporană atît de precisă încît recunoaștem pe autorul *Morții ceasului* sub toate faldurile impunătoare ale teatrului de „avangardă".

Autorii de avangardă cei mai prestigioși au cultivat dealtfel, cu hărnicie, anecdota și calamburul, uneori transcriind fidel cafeneaua din colț. În *Există nervi*, Sorescu folosește, mai mult decît în *Iona*, maniera „absurdă", jocul lingvistic. Piesa e un calambur de la început pînă la sfîrșit. Înlănțuirea de gaguri verbale e specifică teatrului absurd în prima sa fază de dezvoltare. Este o piesă în care Sorescu se mulțumește să ni se înfățișeze ca un talentat dialoghist.

Marcată de teatrul lui Ionescu, prin mitul singurătății și mai ales al morții solitare, este o altă piesă-monolog : *Paracliserul*. Decorul unic e o catedrală. Un paracliser coșcovit de ani încearcă să înnegrească singur, cu fumul unei lumînări, lespezile și bolțile prea noi și prea albe ale unei catedrale dezertate de credincioși, într-un secol al decadenței religiosului. În cursul a trei tablouri, sinonime cu trei etape de vîrstă, eroul nu face decît atît, însoțindu-și acțiunea cu debitarea unei filozofii a timpului, a singurătății omului, a sfîrșitului (finalul piesei este, cum ne așteptam, moartea paracliserului). Textul e de un bizar poetism, plin de metafore cosmice și creștine, jocuri de cuvinte savante, ori numai facile replici ca : „Murim dezorganizat, asta e", „Sfinților, primiți-mă în rîndul vostru măcar ca figurant", „Doamne, tu ești oaia mea cea rătăcită, fără tine mă simt nepereche, ia-mă-n coadă prin lumea ta infinită, ori măcar în luna cea din ureche", „Mișcă și declanșează atomismul ceresc" etc., întrețesute cu maxime de tipul : „Facerea primului om a fost semnul decăderii totale și absolute a cerului", ori cu metafore ironice din lumea sportivă : „răspunde, mortule, mai iute, iată cronometrul de la mîna arbitrului din turlă". Asimetria, disparitatea tonului și atitudinii, e foarte mare, spre deosebire de *Iona*, al cărei stil e în genere omogen, iar poziția morală și intelectuală a autorului e greu de precizat de către spectator. Poate o anumită purificare stilistică ar mări

gravitatea piesei. În final, brusc, fără tranziție, și în mod destul de nemotivat, paracliserul dă dovadă de o indignare satanică („De-am putea ploua înapoi măcar potopul, să-l aruncăm în sus în patruzeci de zile și un miliard de nopți, pedepsindu-te pentru păcatele tale !", „Și să nici nu ne mai faci ! Și să ne lași în pace ! Să ne lași în pace ! Să ne lași dracului în pace, doamne !"). Blasfemia paracliserului contrazice primele trei sferturi ale piesei. Urcat pe schelele catedralei, paracliserul începe deodată să plutească, urcă în cer, constată că cerul e gol, că Dumnezeu e absent, și, înainte de a muri, se substituie pe sine lui Dumnezeu. Neașteptatul final al tragediei anulează restul, și nu mai înțelegem unde se situează autorul însuși. Regretabil lucru, căci piesa are de multe ori momente de bună atmosferă, de reală tensiune dramatică, și chiar replici memorabile.

Nu putem să nu observăm că o anume inconsistență și inconsecvență intelectuală cuprindea și sfîrșitul lui *Iona* (sinuciderea fiind o rezolvare modernă, cu totul afară din spiritul legendei, și deloc pregătită de creșterea anterioară a piesei). Facilitatea verbală, care, pentru un dramaturg, nu poate fi o înzestrare derizorie, suplinește uneori la Sorescu dezbaterea reală a unei grave probleme, cu care, dealtfel, textul a debutat. Pornind de la cadrul atît de adînc și de filozofic al legendei biblice, încercînd potențarea lui printr-o atitudine nouă, și încorporarea în mit a unor elemente moderne, contemporane, uneori direct cotidiane (sînt glume ce ar putea figura în... *Urzica*, și faptul nu ar fi supărător, dacă ar fi bine asimilat restului), autorul pare deodată obosit de termenii serioși ai dezbaterii, și execută o fugă în farsă (foarte amuzantă și eficientă dramatic, altfel), prin care uneori modifică fundamental premisele și neagă tocmai cîștigul intelectual al acestor premise. I s-ar mai putea reproșa lui Sorescu, în legătură cu *Paracliserul*, neprecizarea propriei sale atitudini și opinii față de problema religiosului, problemă prea gravă pentru a te mărgini doar să o enunți, cu oricît de mult talent ai face-o.

Nu i se poate nega lui Sorescu atracția pentru problemele mari (ceea ce-i dă un loc aproape unic pe scena românească de azi). Omul, existența lui, moartea care pîndește din toate colțurile și sub toate formele sînt însă în faza actuală a teatrului său mai mult enunțate, ori sugerate, decît rezolvate.

Dar chiar şi sugerarea lor e o izbîndă intelectuală notabilă. Pentru un autor încă tînăr şi atît de capabil să-şi surprindă publicul, stadiul actual poate fi, fără îndoială, depăşit, şi putem nădăjdui o expunere mai largă, mai coerentă, mai minuţioasă a filozofiei personale, într-o expresie tot mai armonică.

Poate că un plus de emoţie, de pură emoţie şi simpatie umană, nu ar strica acestei opere atrăgătoare. Căci, alături de publicul sofisticat, amator de enigme şi dezbateri, dramaturgia serioasă are întotdeauna o clientelă sentimentală, şi caracteristica literaturii rezistente e aceea de a se putea susţine chiar şi numai prin sentimentele ei, independent de valoarea mentală. Sorescu se jeneazǎ, oare, să-şi dezvăluie întreaga sensibilitate, şi poate de aceea întîrzie în maniera aceasta năzuitoare spre abstract şi esenţial ? Emoţia, după noi, ar rotunji un creator atît de deosebit în literatura română de după război. Dar iată un lucru pe care doar creatorul însuşi îl poate decide.

Teatru,
ianuarie 1970

ADRIAN MARINO: „MODERN, MODERNISM, MODERNITATE"

Înfățișarea de estetician, istoric literar și critic a lui Adrian Marino este în genere una rațională, transparentă, organizată și normativă. Trăsăturile acestea (prețioase și foarte rare azi în lumea literelor) decurg dintr-o structură intelectuală riguroasă, o formație sigură, o productivitate ce presupune forță și disciplină de muncă. Inteligent și limpede, eficient și stabil, omul pare din prima clipă un „clasic". În realitate, Marino este un modern, ba chiar unul dintre cei mai adevărați, mai desăvîrșiți, mai nesiliți. O dovadă poate fi și cartea *Modern, modernism, modernitate*, în care, în o sută treizeci de pagini mici, el reușește nu numai să descrie fenomenele cuprinse în titlu, ci chiar să formuleze față de ele un punct de vedere original.

Intenția declarată a cărții este cea a întregii sale activități literare, pusă și la temelia *Dicționarului de idei literare* în pregătire: „studiul analitic al noțiunilor literare fundamentale, într-o perspectivă critic-istorică". Sursa acestei activități e nu numai vocația, ci, pe cît înțelegem, și un anume comandament moral: autorul se declară îngrijorat de multe realități literare contemporane (criza „convenției critice" — cuvinte, definiții, concepte —, criza valorilor, criza metrilor de comparație înșiși cu care odinioară se apreciau aceste valori), caracteristice unei perioade de tranziție, de creștere, de metamorfoză a conștiinței literare mondiale, și înțelege să facă o operă de limpezire și precizare, din scrupulul păstrării a ceea ce e valoros și permanent, în așteptarea unei stabilizări.

Mărturisind că activitatea sa își caută încă metoda adecvată, Marino studiază modernitatea din punct de vedere istoric și semantic, folosind ca pe niște instrumente obiectivi-

tatea, intuiția și morala critică. El însuși semnalează „dificultățile analizei", „datorită caracterului temporal, și deci substanțial neestetic, al celor trei noțiuni în discuție", „imposibilitatea definiției pur formale, abstracte, a modernității", și o „ambiguitate estetică tipică", rezultat al colaborării veșnice „între permanent (clasic) și tranzitoriu-efemer (modern)". „Modernitatea trebuie analizată și definită pas cu pas, în modul cel mai strict posibil", lucru dificil, căci „n-a fost pusă încă la punct o bună metodă de studiu a fenomenului modernității", „nimeni n-a stabilit cu rigoare care sînt *criteriile obiective*", „nu s-a elaborat încă sinteza fundamentală". Recunoscîndu-și caracterul de pionierat, cartea se încheie cu o întrebare și un îndemn : „Care sînt idealurile estetice literare actuale ? Ce tipuri de opere le exprimă în toată plenitudinea ? Care este problema centrală a creației ? Ce deplasări esențiale de mentalitate și gust estetic se constată ?" „Marea anchetă și sinteză, care să tindă, pe toate planurile, la surprinderea elementelor reprezentative ale modernității literare a epocii noastre, se face încă așteptată."

În aceste condiții, de două ori ingrate (întîi, pentru că lumea conceptelor literare a devenit o lume a vagului, a discutabilului, chiar a arbitrarului și absurdului, situație ce trebuie ameliorată printr-o nouă ori înnoită instrumentație a criticii literare de pretutindeni — una din pledoariile subterane ale cărții ; în al doilea rînd, pentru că pe plan strict național ginta literară operează cu multe confuzii moștenite), Marino dă cele mai exacte, mai nepărtinitoare și mai estetice caracterizări ale modernului, modernismului, modernității și modei ce s-au dat în critica noastră literară în ultimul sfert de veac. Lucrul e prea util, pentru întreaga conștiință literară. Demascînd falsele probleme, aplicînd confuziei mintale un duș energic de limpezime etimologică și istorică, sfărîmînd prejudecățile, ținînd cumpăna dreaptă, cartea e, prin suma concluziilor, nu atît o descoperire pură, cît o reinterpretare personală a adevărului, seducătoare și captivantă, plină de inventivitate și chiar de savanterie, țesută în argumente, folosind detaliul concret și abstract cu o vervă remarcabilă, care este a unui autor modern întîi prin vastitatea și profunzimea gîndirii. Partea de erudiție (referințe în patru limbi străine, citate rare, amănunte exotice etc.) sprijină o inteligență cuceritoare.

Marino discută aproape în aceeași măsură spiritul clasicismului pe cît discută spiritul modernismului (noțiunile sînt considerate într-o relație permanentă de atracție și respingere, ca niște poli), și face locul meritat în schema europeană modernismului românesc (cu argumente din Lovinescu, Blaga, Ion Barbu, G. Călinescu, Philippide, Rebreanu, Bogza, Ralea, Edgar Papu, I. Negoițescu), detașînd viguros prima personalitate modernă a literaturii noastre (Macedonski) și aportul surprinzător de mare ca teoretician și director de conștiință al lui Camil Petrescu. Se găsesc la tot pasul în carte idei juste și intuiții adînci despre literatură în general, ori despre un domeniu special al ei, toate confirmînd lărgimea vederilor, gustul pentru nou, pentru experiment fertil, lipsa de închistare, luciditatea istorică, însușiri tipice ale spiritului modern. Notăm cîteva din ele: „Clasicii creșteau organic, spontan, în timp abstract, intemporal. Pentru ei noțiunea de «noutate» n-avea nici un sens estetic. Gestul fundamental era acela al conformării la marile canoane și modele prin parafrazare. Noutatea lor funciară, intrinsecă, n-ajungea încă la conștiința de sine. Clasicii nu știau că sînt intrinsec «noi» prin însăși calitatea lor creatoare. Numai «modernii» știu că sînt «noi» și voiesc să fie efectiv «noi». În această schimbare radicală de atitudine stă una din marile revoluții estetice ale umanității." „Totul duce la concluzia deplasării continue a conceptelor de *clasic* și *modern*, și deci a relativizării lor obiective." „Ori de cîte ori ordinea socială și morală terestră coincide în literatură cu ordinea ideală, imaginea vieții se suprapune peste imaginea spiritului, opera exprimă ideea sau adevărul absolut, instituind ierarhia fundamentală a valorilor, epoca respectivă poate fi definită drept «clasică»." „La polul opus se situează ruptura, contradicția. Literatura începe să se opună vieții, sau numai s-o «imite». În acest sens, întreaga estetică antică întemeiată pe mimesis ar fi substanțial «modernă»." Caracterul modernismului românesc e rezumat, sub aspect istoric, astfel: „Mișcările noastre literare «moderne» sînt fie produsul unor imitații fecunde, asimilate, mai mult sau mai puțin «creatoare»; al unor adaptări cu caracter sincronic; sau de recuperare grăbită, tardivă, consecutivă unor perioade apăsătoare de stagnare, izolare și conformism literar. Situația se repetă, în bună parte, și sub ochii noștri."

Cîteva concluzii cu caracter practic, extrase din latura de „mică morală critică" a cărții : caracterul modern al operei este de fapt cuprins în valoarea ei, el nu se capătă și nu se pierde, cum nici valoarea nu se capătă ori se pierde. Modernismul nu e negativ, nici cosmopolit, nici lipsit de sens și de identitate. Prin atmosfera pe care o întreține, de mobilitate și actualitate, modernismul e necesar unei culturi. Conștiința literară românească are, pentru a se îmbogăți, nevoie de cîteva atitudini „moderniste", între care reconsiderarea, și chiar contestarea, dintr-un unghi nou, a valorilor consacrate. Critica actuală trebuie însă să reziste seducției pe care o exercită asupra ei pura pronunțare a termenului „modern", sau „nou". Chiar și moda e utilă în literatură, atîta vreme cît corespunde unei realități. Erudiția, familiaritatea textelor „clasice" sînt, de multe ori, pentru critic, sursa cea mai sigură a atitudinii „moderne".

Despre personalitățile iluministe, Adrian Marino scrie la un moment dat în carte că au fost adversare ale „clasicității" din rațiuni pragmatice. Prin natura sa (mobilitate, urbanitate, echilibru), el însuși e un iluminist, și, ca intelectual român, se exprimă din prima clipă în zona și în maniera citadinității, civilizației, tehnicității. Însă cu gusturi distincte, cu reacții subiective, cu înclinații și fobii, ca orice creator real. Cartea de față, atît de profundă ca gîndire, de cuprinzătoare ca perspectivă, de juvenilă ca spirit, își poate rezuma toate calitățile într-o singură calitate : Adrian Marino înțelege viața frumosului.

Contemporanul,
23 ianuarie 1970

NICOLAE BALOTĂ
UN CLASICISM DESCHIS *

Nicolae Balotă își deschide cartea cu o *Pledoarie pentru autonomia eseului*, întîi și întîi fericită pentru că radicalizează imaginea unui gen pe care multă lume la noi îl înțelege și îl practică în cele mai surprinzătoare feluri. Pentru autor, eseul este „un gen al genurilor", tinzînd „să uzurpe prerogativele altor genuri" și invadînd firesc critica (de unde ridicola spaimă a celor „care întreține cu severitate mitul purității genurilor"). „Genul acesta, uman-prea-uman" (formula „uman-prea-uman" o folosește insistent Nicolae Balotă, și el însuși se dovedește, de-a lungul paginilor, un „uman-prea-uman", însă unul care păstrează nostalgia și spaima recentei aventuri „supraumane") „refuză evaziunea în pura transcendență, ca și în naturalul total extrauman". În fapt, lăudînd posibilitățile de expresie ale eseului și libertatea lui față de o „metodă", autorul nu face decît să sugereze o exprimare liberă și vie a conștiinței literare. Eseist prin natură, Nicolae Balotă se dovedește, totuși, un iremediabil critic, în sensul cel mai bun al cuvîntului : acela al participării vii, al interpretării responsabile, al luptei permanente cu gratuitatea frumosului și gîndirii, adică a artei și criticii. Nu ne putem îndoi de abilitatea de eseist a lui Nicolae Balotă. Întregul volum de eseuri se constituie ca un program critic. Ca să-i folosim propriii termeni, Nicolae Balotă e mai ales un critic „de îndrumare", adică tocmai din specia mai folositoare nouă azi, și mai nefrecventă, prea implicat sufletește în destinul literaturii încît să-și refuze o direcție sistematică, un principiu permanent. Ceea

* *Euphorion*, E.P.L., Buc., 1969.

ce îl face uneori *filozof al frumosului* cu aplicație exactă și militantă în forma critică. El pornește de la o perspectivă largă. Discută tendința contemporană „mai mult sau mai puțin conștientă spre o artă nonexpresivă", expune punctul de vedere al lui Samuel Beckett, pe care îl numește „clovn cartezian", analizează „voința de neantizare a lumii reale" pe care o manifestă arta, studiază aserțiunea „nu e nimic de exprimat", și o combate. Arta nu poate însemna neantul. Nihilismul artistic e nerelevant, nici măcar foarte original, instituind un dogmatism al nimicului la fel de periculos ca oricare altul : „...după ce arta încetează de a fi reprezentare, după ce nu mai are ce exprima, ea nu mai are voie să exprime cu bună știință nici Nimicul, propriul ei neant interior". E limpede că asemenea teorii sînt, cum bine le numește Nicolae Balotă, niște „abdicări ambițioase".

Urmează reflecții asupra obscurității poeziei noi. Nicolae Balotă se arată foarte tolerant, ba chiar amator de ceea ce azi lumea numește convențional poezie ; el acceptă ca poetică expresia antipoetică, expresia hermetică și expresia hermeneutică. Însă, în rezumat, poziția e iar una de merituos echilibru. Ca și în cazul expresiei și nonexpresiei, între voința de obscuritate și cea de revelare se stabilește o relație dialectică. Patosul chiar e restaurat : „...pateticul este acea valoare estetică pe care poezia viitorului nu o va putea ocoli decît cu riscul secării ei". Ca semn integrativ al poeziei noi este propus Hermes.

Nu se pot discuta, din păcate, toate aceste disocieri foarte fine. Despre *Permanențele mitice în literatură*, despre „adevăr mitic" și „adevăr faptic", Nicolae Balotă spune lucruri ce la noi nu s-au exprimat niciodată. Despre metamorfoza timpului în ficțiunea modernă, despre caracterul inițiatic al acestei ficțiuni, el oferă intuiții recomandabile întîi și întîi prozatorilor români. E limpede, Nicolae Balotă cunoaște prozatorul la fel de discriminat și de adînc cum cunoaște poetul (de ce însă pune atîta preț pe proza lui Beckett, nu înțelegem, nouă părîndu-ni-se mediocră). Foarte interesante sînt paginile despre noul roman, însă, aici, ca și în alte cîteva locuri, generozitatea gîndirii lui Nicolae Balotă înalță pur și simplu subiectul deasupra nivelului său real. Avem impresia că Nicolae Balotă așează pur și simplu în cutiile goale ale noului roman multe impresii, reacții, esențe pur personale, și mai

ales exagerează valoarea inițiatică a speciei. Ca și cum la o țarină sterilă se aplică un miraculos îngrășămînt, ce prin propria sa acțiune își creează recolta. În fine, un eseu splendid despre *Tradiție și originalitate*, și unul despre *Moartea și transfigurarea lui Euphorion*, prin care titlul cărții capătă deplinul înțeles. Lumea amenință mereu că va muri, și mereu supraviețuiește. La fel și arta. Nicolae Balotă e unul din cei ce „știu că Euphorion a murit, că Poezia rămîne".

De aici, cartea deodată se schimbă. Conștiința critică iese la suprafață și se lasă privită întreagă. *Pentru o direcție nouă în critica literară* e într-un anume sens partea cea mai originală a cărții. Căci gesturile critice constructive sînt rare azi la noi, sufocate în obligația săptămînală și în gîndirea foiletonistă. Nicolae Balotă se dovedește aici mai mult decît în rest un ardelean sistematic, propunînd o critică nouă ce „trebuie să fie mai puțin auxiliară creației, «ancilla» literaturii, și mai mult conștiința propulsoare, activă, a literaturii, mai puțin o judecătoare a valorii ori a nonvalorii unei opere, și mai curînd o exploratoare a efortului uman în sfera valorilor, mai puțin jocul unei inteligențe discursive și a fluctuațiilor gustului pe marginea creației artistice, și mai curînd o explorare sistematică — sistemele putînd fi felurite — a tărîmurilor diverse pe care le oferă — ca să folosesc termenii hegelieni — spiritul subiectiv, obiectiv și obiectivat". Autorul postulează „înainte de toate existența unei conștiințe critice", în afara căreia nu mai avem de-a face decît cu o recepție gazetărească, și confirmă „clasicitatea esențială a criticii, care nu se poate constitui decît prin sacrificarea cuvîntului propriu, banal și cotidian, în favoarea unui cuvînt esențial". El numește epoca noastră o „epocă critică", în care „spontaneitatea, ingenuitatea, creația inconștientă s-au retras în fața unei creații mediate de reflexiune, în care artistul se vrea un constructor lucid, mai degrabă decît un geniu care se exprimă imediat, ori — cum ar spune romanticii — naiv". Ni se spune cu justețe că scriitorul trebuie să fie, atît în intimitatea sa intelectuală cît și în manifestarea exterioară, un critic (cum și criticul trebuie să fie un scriitor). Folosirea reciprocă a genurilor ar mări autenticitatea dialogului și a vieții literare, surdinînd prejudecățile și resentimentele între cele două comunități. Actul critic „este unul de revelare, de des-coperire a creatului". Poziția e opusă criticii zisă „creatoare", ce

își declină orice obligație față de operă, constituindu-se exclusiv ca o speculație ori variațiune pe temă dată. Critica „nu re-creează opera pe urmele autorului ei, cum cred mulți critici din zilele noastre". Nicolae Balotă contrapropune imaginea criticii responsabile. „Explicarea presupune înțelegerea operei", justificarea ei, justificare ce nu înseamnă, așadar, „inventarea" realității ei. Slavă domnului, iată un critic român care își ia libertatea să combată pe Gaëtan Picon, Roland Barthes, Umberto Eco și celelalte autorități în materie. Există un adevăr al operei, ce trebuie descoperit, ori măcar bănuit, în orice caz respectat. Criticul trebuie să învingă „ispita prezumpției", cum trebuie să învingă „ispita disperării". E necesară mai multă polemică de principiu, mai multă luptă a ideilor adevărate. Acțiunea critică „e tot ce poate fi mai opus tendinței de a mitiza". „Pentru a revela structurile esențiale ale literaturii contemporane, critica literară trebuie să găsească și alte puncte de vedere, alte sisteme axiologice de apropiere a fenomenului artistic, decît cel strict estetic". Adevărata critică e „ireductibilă" și „trăiește prin ea însăși", „validitatea unui edificiu critic se menține chiar în afara existenței operelor literar-artistice la care se referă". Autorul manifestă o reconfortantă rezervă față de structuralism, ce actualmente a devenit o adevărată obsesie a publicisticii, de fiecare dată înțeles, însă, diferit. Cîteva concluzii la care nu se poate decît subscrie : „...ultimul cuvînt în materie literară nu poate fi al omului de știință, ci al poetului", „critica e o artă a acordurilor posibile, o artă care mijlocește, tălmăcește, într-un cuvînt, o hermeneutică". Nicolae Balotă înclină spre critica „de îndrumare" (care este de fapt critica genuin estetică ; aceea, zisă estetică, ce se ocupă doar de desprinderea valorii de nonvaloare, e de fapt o critică a lui da și nu, adică o critică culturală), considerînd că „o critică judecătorească, a cărei balanță înclină între valoare și nonvaloare, este un stadiu esențial, dar primar al oricărei critici". Deschis tuturor experiențelor, lipsit de prejudecăți, ispitit mereu de inedit, Nicolae Balotă nu e mai puțin un clasic, în sensul echilibrului, limpidității, armoniei. El e omul ordinii, nu al rigorii, al normei, nu al canonului, al mesajului, nu al tezei. Nerefuzînd nimic din fenomenul estetic recent, Nicolae Balotă se orientează între evenimentele uneori bulversante ale artei actuale cu ferma voință de a întreține o noțiune de frumos cuprin-

zătoare și durabilă. Înfățișarea, la prima vedere, e barocă. Fondul e clasic, detectabil, dealtfel, chiar și într-un anumit ton „augustan" al expunerii. Erudiția e serioasă și la îndemînă, nu însă calitate în sine. Peste ideile fecunde, unele foarte personale, altele reluări din unghi modern ale unor intuiții mai vechi, planează un fel de autoconținută înțelepciune. Nicolae Balotă e un critic de strălucitor bun-simț. Există în această carte o polemică subterană cu marii „iubitori-de-tractori ai artei", cei ce au condamnat-o că „nu poate ieși din sfera posibilului, în Imposibil, în Absolut". Ea ar putea fi prescurtată astfel : „Nici arta nu trebuie să-și asume responsabilități mai mari decît cele pe care le poate rezolva".

Luceafărul,
5 iulie 1969

SCRIITORI
STRĂINI

DIN LIRICA ENGLEZĂ

Culegerea de tălmăciri *Din lirica engleză* de Lucian Blaga cuprinde treizeci şi şase de poeme, de douăzeci şi şapte de autori, de la anonimul *Sir Patrick Spens,* ecou în Middle English al expediţiei din 1285 (menită să aducă în Scoţia pe prinţesa Norvegiei), pînă la Cecil Day Lewis, născut în 1904. Aflăm, din nota asupra ediţiei, că poeziile au fost traduse de Lucian şi Cornelia Blaga între 1956 şi 1960, şi că versiunile s-au bucurat de „ajutorul şi sugestiile" doamnei Flori Gavrilă. Firește, e foarte greu să redai exact un evantai de timp şi de spaţiu atît de vast, şi să recompui, singur, douăzeci şi şapte de personalităţi lirice, eşalonate în şase secole. Culegerea urmează fidel, în selecţiile ei, sumarul clasic al antologiilor britanice.

Citită de la un capăt la altul într-un singur efort, culegerea dă senzaţia acelei creşteri în timp, acelei adînciri a tiparului poetic, acelei continuităţi şi înrudiri de la primul poem la ultimul, pe care o dă o bună istorie a unei literaturi naţionale. Versurile, în genere, exacte şi fidele, deşi fără un scrupul filologic deosebit, sînt, din punct de vedere estetic, încă nişte schiţe de lucru, chiar dacă, deseori, marea inspiraţie a poetului Blaga ne emoţionează. Aşa cum sînt, într-o formă pe care nimeni n-o mai poate continua, ele constituie o introducere în ultimii ani ai lui Blaga, o viziune asupra muncii lui, o intuire a caracterului nobil, veşnic îndrăgostit de poezie, mai preţioase în fond decît transferul de sens şi de metaforă dintr-o limbă în alta.

Traducerea de versuri din englezeşte în româneşte e o întreprindere mult mai puţin uşoară şi norocoasă decît traducerea în proză. Monosilabismul englez pare, în anumite ca-

zuri, insurmontabil. Rimele pe numai două picioare, rimele grafice, şi toate celelalte specificităţi au dat mult de lucru traducătorilor celor mai iluştri. Tudor Vianu, Gala Galaction, Ion Vinea, Ion Barbu, N. Argintescu-Amza, Ion Frunzetti, toţi oameni cu fond filologic serios şi mare dar creator, au făcut cele mai bune traduceri din Shakespeare pe care le avem, însă nu se poate pretinde că au spus ultimul cuvînt. De obicei, angliştii aduc nu un plus de precizie, ci un plus de fidelitate, uneori pedantă şi inutilă, în timp ce poeţii, luîndu-şi libertăţi faţă de original, se apropie mai mult de spiritul lui. În proză, situaţia e cu totul alta. Mai cu seamă proza modernă (întîi cea americană) poate fi splendid servită de traducătorii români cu vocaţie (vezi Joyce de Frida Papadache, Faulkner de Mircea Ivănescu etc.). Aici, eficienţa unei limbi se combină cu bogăţiile celeilalte. În poezie, „ecuaţia transformaţională", ca să zicem aşa, se mai caută încă.

Traducerile de faţă nu sînt la înălţimea numelor citate mai sus. Lucian Blaga însuşi nu putea să fie cu totul mulţumit de ele, el fiind tipul de autor moral şi conştiincios ce vede opera ca pe o structură perfectabilă la infinit. În primul rînd, ceea ce nu e încă fixat e forma. Sîntem siguri că asupra unora dintre cazuri Blaga avea intenţia de a reveni, discrepanţa metrică între original şi traducere fiind mare. Însă e mai util poate să încercăm o apropiere de text.

Sir Patrick Spens, cuprins în *Relicvele* pe care le-a publicat episcopul Percy în 1765, e relatarea scurtă, plină de geamăt septentrional, a unui naufragiu. Schema originalului e de opt picioare în versurile 1, 3, de şase în 2, 4, cu mici derogări. În româneşte, toate cele patru versuri ajung să aibă zece-unsprezece picioare, eliminîndu-se sincopa dramatică a originalului. Există adăugiri, cele mai multe din necesităţi de rimă. „O, de-aşi găsi un căpitan de apă / corabia să-mi mîne, fără stea", spune regele ; un curtean „viclean" (ceea ce nu indică originalul) răspunde : „Sir Patrick Spens nu este cel mai bun / corăbier al tău, în nopţi, pe mare ?" S-ar deduce că voiajul trebuie să aibă loc, şi a şi avut, noaptea. În original nu există nici un detaliu care să confirme aşa ceva, replicile fiind : „O whar will I get guid sailor, / To sail this schip of mine ?" „Sir Patrick Spens is the best sailor, /That sails upon the se" (firește, se pierde în româ-

neşte senzaţia arhaică pe care o dă ortografia specială, în general partea românească sunînd mult mai modern). Spens, citind răvaşul craiului, exclamă : „Să mă trimită pe această mare / cine de propriul cuget nu se teme ?" Sensul e alambicat faţă de original : „O wha is this has don this deid, / This ill deid don to me". Dînd ordine supuşilor, Spens spune : „Grăbiţi, voi oameni, bucuroşi cu toţii, / corabia purcede dimineaţa !" „Bucuroşi" însă nu e justificat de original : „Mak haste, mak haste my mirry men all, / Our guid schip sails the morne". *Mirry* (adică *Merry*) nu mai înseamnă vesel, combinat cu *men* (ceea ce ar contrazice profund şi lacrimile lui Spens, şi răspunsul înfricoşat al slugilor, din chiar aceeaşi strofă), căci în balada populară engleză *Merry men*, folosit convenţional şi tot timpul, pierde sensul afectiv şi indică pur şi simplu vasali, supuşi, ori camarazi. În ultima strofă a versiunii româneşti, *Aberdour* e modernizat în *Aberdeen*, ceea ce ia poeziei din „flavour"-ul scoţian. Sonetul lui Drayton, cunoscut sub titlul *Farewell to Love*, e intitulat *Aşa ni-i data*, pentru că primul vers începe cu aceste cuvinte, folosite pentru englezescul : „Since there's no help" (după noi, nu era singura formulare posibilă). Versurile 3, 4 devin în româneşte : „Sînt mulţumit, în jug, din toată inima, / că dobîndindu-mă, încerc eliberarea". E oarecum obscur şi nu tocmai egal cu : „And I am glad, yea, glad with all my heart, / That thus so cleanly I myself can free !" („Şi sînt bucuros, da, bucuros din toată inima / că mă pot elibera astfel, în chip atît de pur" — complement la primele două versuri, ce recomandă despărţirea printr-un simplu sărut, fără alte gesturi şi alte frămîntări sufleteşti). Versurile 5, 6, 7, 8 („Să ne întindem mîna" etc.) sînt foarte intricate, datorită condiţiei incomode de a reda într-o limbă de termeni lungi una de termeni scurţi. În penultimul rînd, „în dimineaţă" (inexistent în original, adăugat din necesităţi de rimă) precede un vers foarte lung, părăsind complet disciplina sonetistică : „Tu ai putea din nou s-o chemi : din moarte la viaţă". *The Passionate Shepherd to his Love*, de Marlowe (*Păstorul către iubita sa* — cum vedem, „passionate" nu a fost tradus) e în strofe de patru versuri rimate *aabb*, în timp ce în româneşte apare *abxb*, căci primul vers nu rimează cu al treilea niciodată. Păstorul îşi îmbracă iubita într-o „túnică" (accent pe

prima silabă din necesităţi de ritm) ; „Ţi-oi căptuşi călţunii pentru iarnă, / le pun de aur cătărămi în lege" — sună bătrînesc şi cam regional, pentru : „Fair-lined slippers for the cold, / With buckles of the purest gold". *Slippers* nu prea aduce a *călţuni*, iar *călţuni*, total neliterar, nici nu e cerut din motive de ritm ori rimă. Din Shakespeare avem un fragment din *Romeo şi Julieta* (Blaga îl redă prin *Romeo şi Iulia*, influenţă a traducerilor germane). Între original şi traducere e o diferenţă de trei versuri, explicabilă iar prin lungimea cuvintelor româneşti (mai multe versiuni româneşti au cîteva versuri în plus). Din prima replică a lui Romeo lipseşte un vers şi jumătate : după : „Night's candles are burnt out" (redat : „Noaptea şi-a ars feştilele cu totul"), urmează în englezeşte o metaforă de mare prospeţime : „and jocund day / Stands tiptoe on the misty mountain tops", care nu mai apare în româneşte. Apoi replica lui Romeo : „Let me be ta'en, let me be put to death" („Să fiu luat, să fiu executat") e echivalată printr-o neaşteptată metaforă cinegetică : „Atunci jertfa gonacilor să fiu !" Versul următor : „Sînt mulţumit că vrei să fie aşa" corupe puţin sensul original. S-ar deduce că Julieta doreşte moartea eroului, lucru de care el e mulţumit. În englezeşte avem : „I am content, so thou wilt have it so" („sînt mulţumit, deci fie cum vrei tu" — cu înţelesul că eroul se simte atît de desăvîrşit de această noapte de dăruire încît nu mai simte nevoia de nimic altceva în viaţă, şi e gata să rămînă, la cererea Julietei, cu riscul de a-şi pierde capul, căci fericirea adoarme în el simţul primejdiei — nu însă că Julieta i-ar dori moartea). În întreg, textul e frumos, superior fragmentului respectiv din traducerea Iosif-Philippide :

IULIA : Cum ? Vrei să pleci ? Departe-i încă ziua.
Privighetoare-a fost, nu ciocîrlia,
ce ţi-a străpuns urechea speriată.
Ea cîntă noaptea-acolo printre rodii,
Iubitul meu, privighetoarea-a fost.
ROMEO : E ciocîrlia, vestea dimineţii.
Nu, nu-i privighetoarea, draga mea,
un roşu tiv au norii-n răsărit.
Noaptea şi-a ars feştilele cu totul.
De plec, voi mai trăi ; mor, dacă-ntîrziu.

IULIA : Lumina-aceasta nu-i lumina zilei.
Dar soarele un făt asemenea
luminii a născut, făclie-n noapte
să-ţi lumineze-n drum spre Mantova.
Rămîi, n-ai nici o grabă ca să pleci.

Celălalt fragment shakespearian, din *Furtuna*, e şi el impresionant :

S-a săvîrşit a noastră sărbătoare.
Actorii erau spirite, precum
v-am spus, şi s-au topit în aerul subţire.
Ca şi zidirea fără de temei
a viziunii care s-a-ncheiat,
turnuri cu glugi de nori, palate dalbe,
solemne temple, însuşi globul mare,
cu moştenirea lui, s-or destrăma.
Asemenea spectacolului stins,
noi sîntem din aceeaşi stofă
făcuţi ca visurile, iar viaţa
ne este rotunjită ca un somn.

Însă „gorgeous palaces" e tradus prin „palate dalbe". Prin *dalb* noi înţelegem mai ales *alb*, iar primul sens dat în dicţionarele englezeşti pentru *gorgeous* e tocmai „richly coloured" (*Concise Oxford Dictionary*). După noi, ultimele două versuri trebuiau reinterpretate. Blaga traduce : „... viaţa / ne este rotunjită ca un somn", pentru : „...our little life is rounded with a sleep" — adică : „mica noastră viaţă e încheiată [= desăvîrşită / rotunjită] printr-un somn". *Către Celia*, de Ben Jonson, pe tiparul 8—6 picioare, ajunge iar în româneşte la 10—11. În româneşte sună admirabil :

Închină pentru mine doar cu ochii.
Cu ochii mei eu pentru tine-nchin.
Sau lasă numai un sărut în cupă,
din gol să-l beau în loc de orice vin.
O sete ce din suflet se ridică
cere dumnezeiască băutură.
Nectar ceresc de mi-ar întinde Joe,
pe-al tău eu l-aş lua, dulce făptură.

Cunună ţi-am trimis mai ieri, de roze,
nu premărire pentru a-ţi aduce,
ci doar speranţă dîndu-i că în tine
nu poate niciodată să se-usuce.
Parfumul tu l-ai inspirat o dată,
mi-ai retrimis cununa, semn de bine.
De-atunci, miresmele desfăşurîndu-şi,
ea creşte, nu prin sine, ci prin tine.

În primele două versuri, al doilea „închin" e în englezeşte „pledge" (spre deosebire de „drink", din primul vers), cu o bogăţie de sensuri mult mai mare decît „închin", însemnînd şi a da o dovadă de dragoste, a mărturisi, şi a asigura, garanta, şi a bea în sănătatea cuiva. Ultimele două versuri sînt o abstractizare a originalului : „Since then it grows and smells, I swear / Not of itself but thee !" (Textual : „de atunci ea creşte şi parfumul, jur, nu mai e al ei, ci al tău".) Primele versuri din *The New Jerusalem*, de William Blake, nu redau întregul sens al originalului : „And did those feet in ancient time / Walk upon England's mountains green ?" e echivalat cu : „Pe munţii verzi ai Angliei umblat-au / făpturi trăind în vremile antice ?" *Those feet* („acele picioare") nu se referă însă la făpturi trăind în vremile antice ; aluzia e chiar la picioarele Mîntuitorului. „And was the holy Lamb of God / On England's pleasant pastures seen ?" („Şi mielul sfînt fost-a văzut / Pe plăcutele păşuni ale Angliei ?") devine : „Şi mielul sfînt fost-a văzut, el dulce / păscînd în Anglia, ceresc s-ar zice ?" Cum vedem, „ceresc s-ar zice" introduce nu numai o nuanţă inexistentă în original, dar şi aruncă un dubiu asupra unor elemente net religioase în intenţia autorului. Culegerea conţine încă un poem de Blake, *The Little Black Boy* (în româneşte rima *abab* a fost înlocuită prin *abxb*), tradus frumos, însă cu un efect inexact în strofa a patra. „Înfăţişarea noastră neagră e / la fel c-un nor, şi ca un crîng umbros" — în englezeşte e : „And these black bodies and this sunburnt face / Is but a cloud, and like a shady grove" (Textual : „Aceste corpuri negre, această faţă bronzată / sînt doar un nor, sînt doar un crîng umbros" ; nu trebuia să dea senzaţia unei comparaţii coloristice, cum s-a făcut în versiunea românească, ci să creeze un efect temporal, sensul fiind că omul pe lume trece atît de repede încît nu înseamnă nimic mai mult

decît norul ori crîngul). *My Heart Leaps Up* de Wordsworth, mult modificată ca metrică, e foarte bine recompusă în românește, ca și *La Belle Dame sans Merci* de Keats. Un sonet de Keats tulbură puțin prin neîntreținerea formei fixe, și nu e primul caz din culegere în care, cu puțină contracție, sonetul ar fi devenit omogen (la fel un sonet de Elizabeth Barrett Browning). Foarte bine tradus este *The forsaken Merman* de Matthew Arnold, la fel bucățile lui George Meredith, Thomas Edward Brown, Walter Pater, Francis Thompson. *After Long Silence,* de William Butler Yeats, conține o imagine cu efect contrar originalului: „Perdelele-s trase spre noaptea vecină,/ Abajurul alină-n odaie lumini". Or, textul englez e : „Unfriendly lamplight hid under its shade,/The curtains drawn upon unfriendly night" (Textual „Neprietenoasă lumină de lampă sub abajur, / Perdele trase asupra neprietenoasei nopți", deci cu totul altă dispoziție sufletească decît cea provocată de „abajurul alină-n odaie lumini"). *The Listeners* de Walter de la Mare e o reușită, mai puțin cîțiva termeni neatractivi (*turnișor, treptile, scăriță* ; în traducerea din Arnold întîlnim *„frățîni"*, fără necesități de rimă). *Cargoes* de John Masefield e un triumf, afară de cuvîntul *corgo* din versul 4, strofa a doua, probabil corupție tipografică de la „cargo", oricum nerecomandabil. Excelentă *Journey of the Magi* de Thomas Stearns Eliot, cu excepția lui „preferarăm", destul de neașteptat în gura unui mag. Din păcate, mult mai puțin fericit e celălalt poem de Eliot, *Sweeney Among the Nightingales,* foarte greu de tradus, e drept, căci e întemeiat aproape exclusiv pe jocul fonetic. În orice caz, dacă acceptăm traducerea lui : „Apeneck Sweeney" prin : „Sweeney Bot-gros", „Sweeney guards the horned gate" (e vorba de poarta lui Hades) nu se poate reda prin : „Sweeney ochește iscodind spre poarta-n-coronată", sensul verbului (*a păzi*) fiind prea clar. „The silent man in mocha brown / Sprawls at the window-sill and gapes" — devine : „un om castaniu se lăbărțește liniștit / în pervazul ferestrei, lat de-a bine". *The waiter* e tradus prin *ospătarul.* În penultima strofă, pentru a se procura o rimă la *sacră,* se creează o jumătate de vers, inexistentă în original, ce sună cam ciudat : „Cade pe ușă o umbră macră".

Asemenea improprietăți și stîngăcii are orice traducere nefinită, ieșită dintr-o mînă cît de ilustră. Părțile bune și de-a

dreptul admirabile întrec de departe ceea ce nu a avut timp să se coacă. Dar, pentru noi, importante nu sînt traducerile, şi valoarea antologiei de faţă e mai mult sentimentală şi simbolică. Nu vom cunoaşte mai bine pe Marlowe citind un singur poem al său tradus de Blaga, ori pe Eliot citind două. Îl vom cunoaşte însă mai bine pe Blaga, cum spuneam, în ultimii săi ani. Ceea ce e atît de mult încît deplasează interesul filologic, şi ridică în sfera inapreciabilului tot ceea ce, în mod obişnuit, ar fi fost supus criteriilor şi atitudinilor.

„Cronica traducerilor", *România literară*,
14 mai 1970

CONGREVE ŞI TEATRUL PENTRU TEATRU

William Congreve, descendent al unei familii foarte vechi, a fost coleg cu Swift la şcoala Kilkenny şi la colegiul Trinity din Dublin. A părăsit repede magistratura, cîştigînd o mare reputaţie la numai douăzeci şi trei de ani cu comedia *Bătrînul holtei*. În 1700, la treizeci de ani, viaţa lui creatoare era practic încheiată, după un roman mai degrabă mediocru (scrierea lui de debut), patru comedii şi o singură tragedie. Bucurîndu-se de succesive sinecuri guvernamentale, ca şi de stima şi amiciţia lui Swift, Steele şi Pope, vizitat de Voltaire, confidentul şi probabil amantul ducesei de Marlborough, dar cultivînd în acelaşi timp o legătură cu doamna Bracegirdle, o stea a scenei londoneze a epocii, Congreve nu a mai simţit nevoia să scrie, şi în mediul mişcător şi divers al teatrului a dus pînă la sfîrşit o viaţă de moderat şi amabil *jouisseur*, pînă cînd a fost înmormîntat cu toate onorurile la Westminster Abbey în 1729, cînd nu împlinise şaizeci de ani. Era epoca Restauraţiei, o epocă minoră şi confortabilă, fără tragedii şi pasiuni, admirabilă pentru înflorirea comediei manieriste şi artificiale, tipică restrînsului teritoriu al modei şi galanteriei. Cercetaţi cu rigoare intelectuală, toţi dramaturgii postjonsonieni sînt incompleţi filozoficeşte, ori chiar superficiali. Marii cinci (Etherege, Wycherley, Congreve, Vanbrugh, Farquhar) au vivacitatea mordantă a lui Jonson, nu însă şi adîncimea lui de gîndire, aşa cum în genere întregul teatru englez de după Shakespeare a preluat şi a manierizat cînd un element al Bardului, cînd altul, despărţind şi mestecînd ceea ce geniul topise la un loc. Valeţii lui Congreve amintesc uneori de acea artă a paradoxului popular tipică momentelor de respiraţie pe care le oferea Shakespeare publicului său — interludii cu soldaţi, cu slujitori,

cu cheflii etc., ce odihneau spiritul de marile întrebări și sentințe. Congreve, s-ar putea spune, nu are decît interludiile, îi e frică de profunzimea tragică a vieții, se teme de deziluzii, rămîne în zona previzibilului, și ce poate fi mai previzibil decît un salon, ori un parc nivelat de o foarfecă britanică ? Dialoghist briliant, uneori — ca din întîmplare — capabil de replici sclipitor de inteligente, Congreve, în plan pur intelectual, rămîne, la urma urmei, mai mult o sugestie decît o realizare.

În fond, o anumită conștiință a absurdității umane există în acest teatru bine dispus și parfumat, o anumită resemnare, chiar o oarecare nozee. Eroii cultivă frivolitatea pentru că se tem de duritatea revelațiilor. E o lașitate, poate, dar și o sursă de interes pentru spectatorul mai fin. În actul patru, de pildă, Angelica îi spune lui Valentine : „Să nu ne cunoaștem niciodată mai îndeaproape, căci plăcerea unui bal mascat piere în clipa în care ne arătăm fețele". E o specie de oameni ce refuză să privească existența în față, fie ca rezultat al experienței, fie din convingere, și, avînd față de ei cuvenita severitate morală, trebuie să le admitem autenticitatea. În teatrul englezesc, această tradiție a șarmantei falsități, coborînd prin Sheridan și Wilde, ajunge pînă la veacul nostru, în piesele de salon semnate de Priestley, de Coward sau de Rattigan.

Inspirația lui Congreve era literară, iar ca observator al unei societăți superficiale și restrînse el a dovedit mai întîi că face parte din ea. Portretizînd ceremonii și alcătuind personaje din gesturi și poze, Congreve a creat o literatură a eleganței și distincției, surprinzător de durabilă pentru substanța ei. Stilul cochet, proza suplă și subțirele lirism al cuplului de îndrăgostiți, mereu uniți în final, nu și-au găsit mai tîrziu performanța egală sub condeiul vreunui alt dramaturg. Însă, în esență, e vorba de un teatru care se susține greu prin valoarea textului. Proiectarea în acest text a resurselor și inventivității proprii actorilor, regizorului etc., este indispensabilă.

Durabilitatea acestor piese se explică întîi prin fericita compoziție dramatică. *Iubire pentru iubire* este, în acest sens, un exemplu de talie. Patru femei și patru bărbați — personajele principale — echilibrează perfect piesa, deschizînd-o în felii ca pe un fruct aromat. Nici un caracter nu le depășește flagrant pe celelalte, nici o acțiune nu rupe neașteptat ritmul, nici o replică nu fură atenția întreagă a spectatorului. Suc-

cesul e acela al echilibrului, al armoniei interioare şi exterioare. Evocînd o lume în care libertinajul e lege, Congreve rămîne de fapt pudic şi chiar candid, orientînd piesa spre surîzător şi pitoresc. Uşurinţa cu care e tratat subiectul poate părea condamnabilă din unghiul moral, dar se cade să recunoaştem că, fără ea, întregul ar aluneca uşor în melodramă ori în trivialitate. Aşa cum piesa de faţă se numeşte *Iubire pentru iubire,* putem numi, corupînd puţin sensul iniţial al acestui *pentru,* întregul teatru al lui Congreve un „teatru pentru teatru". Un exemplu de bună structură, suficientă pentru a susţine spectacolul, pentru a mulţumi spectatorul. O lecţie, de fapt, pentru teatrul modern, care, asumîndu-şi responsabilităţi filozofice dintre cele mai disproporţionate, îşi pierde tocmai darul cel mai de preţ — magia scenică. Congreve, oferindu-ne numai iubire şi *qui pro quo*, deschide posibilitatea unui spectacol, fie în linia manierismului celui mai preţios, mai academic, fie în direcţia îngroşării realiste, în exploatarea aluziei, subtextului, echivocului. În orice sens va merge regizorul eventual, el va scoate, din această alergătură chicotitoare printre insinuante boschete, două ore de culori şi imagini mişcate delicat, ca un menuet cu păpuşi.

Pentru cine doreşte sensuri, implicaţii, teze intelectuale, el şi le poate lua, cu puţin efort mental, chiar din rătăcirea lirică a lui Valentine, din eleganţa ironică a lui Scandal, din logica bufonă a lui Sampson, din gîngăveala înţeleaptă a lui Foresight. Restul e muzică florală, galanterie molatică, ceremonios suspin, vorbe baroce, fluturi de dantelă, perechi poleite sub luna altui veac...

iulie 1970

„ÎNGROZITORUL DOMN GUNN"
de ROBERT GRAVES

Robert (Von Ranke) Graves e fiul poetului Alfred Percival Graves (1846—1931), autor al multor volume de cîntece şi balade irlandeze. Robert Graves (n. 1895, Wimbledon) a publicat cîteva culegeri de poeme, o autobiografie concentrată asupra experienţei autorului în primul război mondial (*Good-bye to all That — Adio acestei lumi*, 1929), plină de remarcabile scene trăite şi de fermecătoare portrete psihice, una din cele mai interesante mărturii care s-au scris în Anglia despre marele conflict, un număr de romane, nişte captivante evaluări critice (cea mai des citată e aceea scrisă în colaborare cu Laura Riding în 1927 : *A Survey of Modernist Poetry — O privire asupra poeziei moderniste*). A adnotat o ediţie selectivă de mituri greceşti şi a dat — între alte traduceri de mare ţinută — o versiune modernă a *Măgarului de aur*. În 1926 preda literatura engleză la Universitatea din Cairo. În 1961 a fost ales Profesor de Poezie la Oxford. Publicului românesc, Graves îi e cunoscut exclusiv prin traducerea romanului *I, Claudius* (*Eu, Claudius*), care, publicat împreună cu urmarea *Claudius the God* (*Claudius, zeul*, 1934), a constituit cel mai popular succes din cariera literară a scriitorului atît în Anglia cît şi în străinătate. Dincolo de savoare, ambele romane sînt o adevărată reînviere a genului, atît prin atitudinea autorului faţă de om şi de istorie, cît şi prin stil şi compoziţie. Ca autoritate în materie de roman istoric, Graves avea să se reafirme în 1943, prin *Wife to Mr. Milton* (*Nevasta domnului Milton*).

În poezie, acest complex om de litere a debutat cu balade şi imitaţii ironice în maniera Skelton, abandonînd însă după primul război mondial în favoarea „modernismului", ca apoi

să se întoarcă iar la o factură mai tradiţională. În jurul primului război mondial, poezia engleză se găsea sfîşiată de năzuinţa către două direcţii aparent imposibil de conciliat. Una era aceea a continuării în vîna „engleză" (mergînd pe calităţile inerente limbii şi pe specificităţile insulare), direcţie care îşi găseşte şi azi, oricît ar părea de curios, adepţi, recrutaţi însă cel mai frecvent, cum e firesc, dintre creatorii cu volum intelectual mai redus, acomodaţi în dimensiunea provincială. Cealaltă, zisă „europeană" (deşi impusă de doi originari din America, Eliot şi Pound), care a revoluţionat lirica britanică şi a influenţat adînc conştiinţa poetică a întregii lumi, era o încercare de situare a emoţiilor eterne în stratul bogat al erudiţiei. Între ele, Graves, om de cultură fină, a reuşit o combinaţie de limbă neartificială şi de semnificaţie foarte compozită şi subtilă, fără didacticism ori referinţe realiste prea stridente, ba păstrînd şi anumite continuităţi, nu foarte manifeste, cu o linie poetică „nemodernă" (gen Hardy, Edward etc.). În genere, poezia lui Graves (ca şi proza) e de o graţie şi o inteligenţă excepţionale. Însă mereu se ghiceşte un subtext de refuz al certitudinilor, de neîncredere în spiritul serios, o instabilitate a retrospectivei şi perspectivei, gimnastică a timpului şi spaţiului, o înclinaţie spre parodie ori chiar spre pastişă. Dar dintr-o poziţie intelectuală inatacabilă. Dealtfel, undeva există un fond sănătos şi curat, veşnic prezent şi veşnic neevocat, pe care lectorul nu-l poate localiza.

Ca prozator, Graves seamănă întrucîtva cu Thornton Wilder, prin ideea evaziunii în istorie, şi e, în orice caz, înrudit cu toată marea serie de sceptici anglo-saxoni ai acestui secol, deşi fără gust special pentru paradox şi calambur. Uneori, comentînd viaţa, el aminteşte de Huxley. Însă la Graves situaţiile sînt convingătoare, iar personajele au carne. Norocul prozatorului este acela că plăcerea de a trăi nu i-a fost alterată, şi atunci ideile pot fi încorporate firesc în euri, conflicte, deznodăminte. Ceea ce, dealtfel, e un noroc tipic englezesc. Marea care înconjoară insula din toate părţile, căutînd de secole s-o înece, trezeşte omul cel mai fin din praful bibliotecii, îndrumîndu-l spre viaţă. Chiar ironia lui Graves e constructivă. Conştiinţa viitorului nu apune niciodată. Presimţind catastrofele spirituale contemporane, Graves a intuit foarte inteligent echilibrul natural ce se creează în fiinţa şi mintea comunităţilor mici. A fost poate un reflex al lumii

grecești, ori al Renașterii (după al doilea război mondial, scriitorul s-a stabilit la Palma de Majorca).

Editura pentru Literatură Universală ne-a dat un scurt volum de nuvele ale lui Graves (sperăm că unul din romane va fi curînd publicat tot aici), din care personalitatea prozatorului nu se deduce întreagă. Însă toate bucățile sînt amuzante, caracteristice prin stilul ușor obosit, amabil, plăcut, în culori blînde și în cuvinte niciodată prea tari, prin umorul rezultat din îmbinarea unui genial bun-simț (foarte *British-made*) cu o îngerească imbecilitate. Totul se petrece în lumi mici și pașnice. Tragedia care tună în fundal (războiul, uneori) e considerată cu un surîs ingenuu. Cele mai reușite sînt, firește *Povestirile romane*. Însuși crepusculul imperiului britanic e întrevăzut, în scenele de *fin de siècle* latin, cu un rafinament încîntător. Din comparația implicită, aproape izbucnește ideea similitudinii de destin și de natură între romani și englezi, ideea poate dorită de autor. Stilist consumat, Graves poate da o imagine lectorului român de ce înseamnă, într-o proză cu mare tradiție și limbă foarte stratificată, un „profesionist".

România literară,
20 noiembrie 1969

NOUA POEZIE ENGLEZĂ ŞI RESPINGEREA GENTILITĂŢII

O problemă dezbătută de criticii şi istoricii literari britanici este aceea dacă poezia Angliei postbelice poate suporta comparaţia cu perioada 1910—1930, perioadă dominată de Eliot, Pound şi Yeats. F. R. Leavis, în *Retrospect 1950* (republicat în 1963), găsea că „istoria poeziei engleze de atunci (din 1932) încoace a fost deprimantă în cel mai înalt grad“ [1] şi că, în afară de faptul că „Yeats a murit iar Eliot a continuat să scrie“ [2], nici un eveniment poetic mai important nu s-a impus atenţiei. Morţii lui Yeats i s-a adăugat, între timp, moartea lui Eliot. Nimic nou, afară de asta, în poezia engleză ? Criticii literari mai tineri sînt mai optimişti.

Eliot, Pound şi Yeats nu au avut (primii doi poate şi din cauza originii neengleze) acea conştiinţă a insularităţii, considerată de unii o trăsătură specifică a scriitorului englez. Opera lor se integrează circuitului european, fiind exprimarea unor talente remarcabile, dublate de o mare disciplină a ideilor. Pierzînd acest sentiment al comunităţii cu valorile europene, succesorii pot da impresia de provincialism. Mulţi dintre poeţii englezi ai celui de-al cincilea deceniu au respins această mare şi dificilă formulă, reîncercînd să dovedească opoziţia dintre inteligenţă şi sensibilitate. Domeniul de exploatare al poeziei s-a reîngustat, ceea ce poate justifica pînă la un punct opinia extremă a lui Leavis. Dar din 1930 şi pînă azi s-au succedat în Anglia multe mişcări poetice care şi-au disputat calificativele de „noi“ şi „moderne“. Se observă mai degrabă o abun-

[1] şi [2] F.R. Leavis, *New Bearings in English Poetry (Aspecte noi în poezia engleză).*

LICEUL „GHEORGHE LAZĂR“ BIBLIOTECA BUCUREŞTI

denţă decît o sărăcie de fenomene. Problema noutăţii şi a importanţei lor faţă de marele moment 1910—1930 este greu de rezolvat chiar şi pentru englezi, cu atît mai mult pentru comentatorii străini. O dificultate în plus este aceea că, totuşi, culturile se transmit prin clişee, iar gustul naţional este greu de intuit dinafară. Imaginea pe care o avem despre poezia engleză ascunde privirii nişte profunde transformări. Au dispărut acea Anglie şi acel englez care constituiau pentru continent un mit odihnitor. În ultimele decenii poezia americană a avut o mare influenţă asupra poeziei engleze, plătind o veche datorie. Această influenţă îşi are greutatea ei în schimbarea specificului prozei engleze. Criticul Alfred Alvarez scria în prefaţa unei antologii de poezie din 1962 : „Convingerea mea este că, în momentul de faţă, există în Anglia o serioasă cantitate de talent poetic. Dar realizarea sau nerealizarea acestui talent depinde în mare măsură nu de anumite maşinaţii literare, ci de gradul de imunitate al poeţilor faţă de o maladie atît de frecventă în cultura engleză : gentilitatea." [1]

Ce înţelege criticul prin termenul de gentilitate (*gentility*) ? Acea dispoziţie către politicos şi respectabil, acel sentiment de superioritate socială, bunele maniere, aristocratismul, acea aspiraţie către idealul de „gentleman", pe care hiperstratificarea socială engleză o făcea atît de puternică. Ea este respinsă astăzi, şi odată cu ea este respinsă o altă manifestare tipic englezească, şi anume sofisticaţia (*sophistication*), care face unele poezii englezeşti să semene cu mici eseuri confuze de zece versuri, şi care este, după Leavis, „preocuparea de intelectualitate, aparenţa de adîncime şi subtilitate", „impresionarea prin echipament cultural la modă etc."

Se observă, în schimb, şi nu numai în poezie, ci şi în proză, teatru şi film, o reexaltare a forţei, a senzaţiei, a personajului brutal, instinctual, o nouă vigoare, care, mimată sau autentică, este reconfortantă în cultura unei naţiuni atît de civilizate. Toate aceste tendinţe ar fi, după unii, efectul dispariţiei publicului educat şi al unei degradări a funcţiei

[1] A. Alvarez, *The New Poetry (Noua poezie).*

criticii. După alţii, nu este vorba decît de un firesc moment de incertitudine, premergător unei noi orientări.

Perioada 1930—1940 a fost martora a două direcţii poetice. Una a fost cea a lui Auden şi a discipolilor săi oxfordieni. Auden, influenţat în mod superficial de Eliot şi mult mai adînc de Yeats, folosea formele metrice tradiţionale pentru a descrie peisajul industrial. Virtuţile tehnice l-au ajutat să scrie un mare număr de excelente versuri, întrerupte din cînd în cînd de tulburări psihologice mai serioase, totul într-un idiom poetic foarte contemporan. O altă direcţie a fost cea a lui Mac Neice şi Spender, observatori ai scenei social-politice, care nu s-au ridicat la generalizări şi concluzii filozofice. Poezia lui Auden, Empson şi Graves a provocat o reacţie antiintelectuală. Tot către sfîrşitul acestui deceniu se făcea simţită în Anglia influenţa suprarealismului, influenţă care contribuie şi azi la îndreptarea atenţiei poetice spre subconştient şi pare, dealtfel, să aibă un tardiv ecou în teatru.

Deceniul 1940—1950 a fost o perioadă de vîrf a producţiei poetice engleze. Războiul reclama fie un ton retoric şi patriotic, fie o mare atenţie pentru universul concret. La aceste cereri au răspuns promiţător poeţii Keith Douglas şi Alun Lewis, căzuţi în luptă, şi Sidney Keyes, mort într-un lagăr de prizonieri. Paralel cu o tendinţă neoromantică şi cu una fascinată de ororile societăţii moderne, numită „The New Apocalypse" (reprezentată de Henry Treece, S. F. Hendry, Nicholas Moore, G. S. Fraser şi alţii), creştea personalitatea lui Dylan Thomas, poetul orbit de inspiraţie, al cărui talent dezordonat se risipea în versuri de o mare frumuseţe.

O întreagă şcoală, călcînd pe urmele lui, a pretins că poezia nu trebuie să aibă sens, ci forţă şi forme care să impresioneze, ajungînd la mari efecte şi cîteodată la o lipsă totală de conţinut moral. După moartea lui Dylan Thomas (1953), dintre manifestările lirice se desprind două mai importante : „The Movement" (Mişcarea) şi „The Group" (Grupul). Prima a fost constituită în 1956, manifestul ei fiind antologia lui Robert Conquest *New Lines* (*Versuri noi*). Ea cuprinde nouă poeţi : Elizabeth Jennings, Kingsley Amis, John Holloway, Thom Gunn, Philip Larkin, John Wain, Donald Davie, D.J. Enright şi Conquest însuşi. Cu toate că şase dintre ei

sînt profesori universitari, ei nu urmează linia Eliot-Pound, ba chiar unul dintre ei, Larkin, scrie : „Nimeni nu mai vrea poeme despre filozofi, tablouri, romancieri, despre galerii de artă, mitologie, oraşe străine, sau despre alte poeme". Membrii „Mişcării" scriu versuri de factură academică, îndelung şlefuite, folosindu-şi cu precauţie inteligenţa, promovînd claritatea, bunul-simţ, sobrietatea. După ei, poetul nu este deloc o persoană stranie, deosebită de restul speciei, el este „vecinul de peste drum". Poemele lor sînt în general expozitive, echilibrate, imaginaţia este limitată. Este, cel puţin în intenţie, o orientare antiromantică, deşi nu o dată poeţii depăşesc programul într-o direcţie sau alta, dar fără temperamentul lui Dylan Thomas sau fără intelectualitatea înaltă care creează „sentimente de idei" a lui Eliot. Poeţilor „Mişcării" li s-a adus în chip firesc acuzaţia de „gentilitate". Într-o direcţie contrară au evoluat tinerii grupaţi în jurul revistei *Delta* din Cambridge, uniţi apoi sub numele de „Grupul" (care cuprindea pe Philip Hobsbaum, Peter Redglove, Christopher Levenson, Ted Hughes, David Holbrook, Peter Porter şi alţii), tineri conştienţi de tragismul epocii moderne, apreciind în poezie concreteţea, violenţa emoţională şi chiar cruzimea şi grotescul, dar şi preocuparea socială (unii dintre ei sînt de extracţie proletară). În poemele lor, evocarea războiului produce nişte crispări întîrziate. De asemenea, notele de critică socială sînt mult mai frecvente.

S-ar mai putea cita multe alte nume, legate de mişcările menţionate sau independente. În ultimii cinci ani au apărut destui buni poeţi, într-o competiţie lirică în care sînt reprezentate multe pături sociale. Există încă peisagişti de factură neogeorgiană, care scriu o poezie a *week-end*-ului, cîteodată cu frăgezimi tennysoniene (de pildă, Ted Walker), există intelectualişti de factură empsoniană (de pildă John Wain), există o poezie care încearcă să-l urmeze pe Eliot, descompunîndu-l în elemente pe care le valorifică separat (de pildă a lui George Barker). Au publicat mai recent volume promiţătoare Norman McCaig, Philip Callow, Terence Hards, Roy Fuller, Tony Connor şi încă mulţi alţii. Referirea la trecut defavorizează prezentul. Se menţine, oare, tradiţia lirică britanică ? Aceste căutări, care uneori dau rezultate de o vigoare shakespeareană, vor ajunge la adevăratul temperament liric al An-

gliei ? Cert este că poeziei engleze îi lipseşte echilibrul poeziei americane. Un asemenea echilibru nu poate fi atins, după părerea lui A. Alvarez, decît reconciliind „capacitatea de experienţă, adîncimea psihologică şi integritatea lui D. H. Lawrence, cu virtuozitate tehnică şi inteligenţa formală a lui T. S. Eliot“ [1].

Amfiteatru,
februarie 1966

[1] A. Alvarez, *op. cit.*

UN DRAMATURG CLAUSTROFIL : HAROLD PINTER

În noua dramaturgie engleză, opusul lui Osborne, și în același timp o figură egală cu a lui prin interesul stîrnit și puterea de fascinație, nu poate fi decît Harold Pinter, care, deși foarte influențat de Beckett și Eugen Ionescu, a reușit să creeze un gen nou și, ceea ce e mai greu, un teatru „problematic" deosebit de cel european. El a inventat „comedia de amenințare" („The comedy of menace"), folosind o atmosferă sinistră, abordînd totodată problema comunicării, problema identității, ideea de justiție, cea de culpabilitate etc.

Pinter, născut în East End în 1930, a fost actor pînă în 1957, an în care a început să scrie. Prima lui piesă, avînd un singur act, se numește *Camera* (*The Room*). Acțiunea se petrece într-o cameră locuită de un cuplu : domnul Hudd, șofer de camion, cu nevasta lui. La ridicarea cortinei domnul Hudd tocmai se pregătește de plecare. Apare proprietarul, care rostește un monolog, apoi pleacă împreună cu domnul Hudd. Femeia rămîne singură. Intră în scenă un alt cuplu, soții Sands, care caută o cameră de închiriat ; după plecarea lor revine proprietarul, spunînd doamnei Hudd că locatarul de la subsol dorește s-o vadă. Locatarul de la subsol este un negru orb, care pare s-o cunoască pe doamna Hudd și care îi cere acesteia să plece cu el ; revine domnul Hudd, care, spre uimirea spectatorului, îl bate sălbatic pe negru, apoi doamna Hudd orbește și cortina cade.

The Birthday Party (*Ziua de naștere*) se petrece într-o altă odaie, într-un hotel de pe malul mării, în care un individ blînd și apatic, Stanley, se lasă îngrijit cu o maternă solicitudine de proprietăreasa Meg. Sosesc McCann și Goldberg, care

par să fie niște *sicari* și care îl supun pe Stanley unui violent interogatoriu, din care însă publicul nu află nimic despre presupusa culpă a lui Stanley. La sfîrșitul actului al doilea, Stanley, istovit de întrebările lor, are o criză de nervi. În actul al treilea el apare îmbrăcat în jachetă neagră și pantalon reiat și se lasă dus de McCann și de Goldberg, fără să protesteze, spre automobilul care așteaptă afară și care îl va purta, probabil, spre locul execuției.

Prin sentimentul de culpabilitate care paralizează pe erou, ca și prin ideea de justiție inexorabilă, asemănarea cu *Procesul* lui Kafka este evidentă și există și o atmosferă comună, un fel de amenințare nedefinită, care plutește în aer. În *The Dumb Waiter* (*Chelnerul mut*), doi gangsteri așteaptă într-un subsol ora potrivită pentru începerea unei acțiuni. Subsolul aparține unui restaurant și mai există ascensorul („chelnerul mut") prin care se trimiteau comenzile spre bucătărie. În mod ciudat, el reîncepe să funcționeze, transmițînd celor doi comenzi, cu toate că bucătăria nu mai există. După o clipă de stupoare, cei doi încep, docili, să-și trimită sus toate proviziile, pînă cînd unul din ei, Ben, primește tot prin „chelnerul mut" ordinul, la fel de neașteptat, de a-l ucide pe celălalt, pe Gus !

Aceste comedii ale amenințării se petrec toate într-o singură cameră, și personajele se tem, de obicei, de lumea din-afară. Ele se socotesc niște jucării în mîna destinului ; în situațiile neobișnuite care li se impun, ele acționează cu o obediență remarcabilă, tulburîndu-se prea puțin și în general părînd inconștiente de gravitatea acestor situații. Ele au, mai degrabă, o conștiință a anormalului, și s-au obișnuit cu starea de neliniște. De asemenea, aceste personaje nu întrețin decît comunicația strict necesară. S-a încercat o interpretare freudistă a acestei unice camere, în care cineva se teme și așteaptă, afirmîndu-se că ea ar simboliza matricea. Obsesia și incapacitatea de comunicare sînt exploatate în piesa în trei personaje *The Caretaker* (*Îngrijitorul*). Inițialele numelor celor trei, Mick, Aston și Davies, formează cuvîntul „mad" (nebun). Piesa este cea mai interesantă pe care a scris-o Pinter pînă acum, și nu fără temei ea a fost comparată cu *Waiting for Godot*. Aston trăiește într-o cameră dintr-o casă cam dărăpănată, proprietatea fratelui său Mick, un mărunt comerciant. Aston a fost supus unui tratament cu șocuri electrice care i-a

provocat o incurabilă boală mintală ; cîteodată el visează să-l regăsească pe doctorul care l-a tratat şi să se răzbune. O altă preocupare a lui este construirea unui şopron în fundul grădinii. El îl aduce în casă pe Davies, un bătrîn vagabond, care are şi el o idee fixă : recuperarea actelor pe care le-a lăsat odată într-un alt oraş, la Sidcup, singurele care îi pot dovedi identitatea şi care îi pot procura o slujbă. Pentru a putea ajunge la Sidcup, el însă trebuie să-şi găsească o pereche de ghete zdravene, o problemă care este la fel de greu de rezolvat. Mick îi oferă lui Davies slujba de îngrijitor al casei, pentru a nu-şi lăsa fratele singur în orele cînd el însuşi este absent.

Davies primeşte, amînînd recuperarea actelor, de care însă vorbeşte tot timpul. Evident, imediat ce Mick dispare, cei doi maniaci încep să se certe, iar cînd Mick se întoarce, cei doi i se plîng, acuzîndu-se unul pe celălalt. Mick are şi el un vis : să renoveze casa şi s-o transforme, mobilînd-o luxos. Între ceilalţi doi izbucneşte o nouă ceartă, pe care Mick o observă cu gelozie, pentru că îl doare simpatia pe care Aston a avut-o la început pentru Davies. Davies, nemaiputîndu-se înţelege cu Aston, se arată servil faţă de Mick, dar servilitatea se întoarce împotriva lui. Aston dă dintr-o dată semne de hotărîre şi anunţă că va începe construirea şopronului. Rolul lui Davies pare terminat, Mick nu pare că ar dori să-l reţină ; lui Davies nu i-a mai rămas decît să plece, disperarea lui creşte şi ultimele lui replici sînt un mic poem al singurătăţii. Pentru că sănătatea nervoasă a celor trei personaje este nesigură, nu ne putem da prea bine seama în ce măsură Pinter a folosit în această piesă „realismul psihologic", pe care i l-au recunoscut criticii. Este o piesă în care interacţionează trei personalităţi, fiecare avînd mai mult sau mai puţin tendinţa de a le anula pe celelalte. Comunicarea nu se poate face bine, pentru că nivelele de inteligenţă ale personajelor nu sînt egale, iar personajele înseşi nu doresc întotdeauna să comunice.

S-a propus şi aici o interpretare freudistă : doctorul care i-a aplicat acel tratament crud lui Aston ar fi imaginea tatălui, iar şopronul, imaginea mamei. Aston trebuie să-şi recreeze mama şi să intre în matrice, înainte de a-şi ucide tatăl. S-a propus şi o interpretare creştină : Aston ar fi Crist însuşi, după răstignire, Davies umanitatea ingrată, Mick, fie arhan-

ghelul Mihail, fie Satana care-l tentează pe Davies, pentru a-l expune apoi judecății și pedepsei domnului. Fraser, care propune această interpretare, mărturisește apoi că o consideră el însuși nesigură, avîndu-se în vedere, între altele, confesiunea mozaică a autorului. Se deduce, din piesele lui Pinter, fie că adevărul nu poate fi cunoscut, fie că cei care-l cunosc nu vor să-l transmită. Cu asemenea convingeri rămîne de văzut dacă un autor poate înainta foarte mult în propria lui creație. Pentru că piesele lui Pinter sînt de obicei variante ale unei situații unice, și aceasta este confruntarea de personaje care dialoghează fără să ajungă la înțelegere. Autorul întreține în mod deliberat dubiul și contradicția. Spre exemplu, în *The Lover* (*Amantul*), unde există, pare-se, un cuplu fericit, bărbatul pleacă de-acasă, iar nevasta așteaptă sosirea amantului. Acesta nu este decît tot bărbatul, care sosește deghizat, dar amîndoi sînt conștienți de acest joc. Femeia îi spune bărbatului, cînd Max, cînd Richard, iar el are momente cînd e gelos pe sine însuși.

Pentru atmosferă și pentru tensiunea interioară, teatrul lui Pinter a fost numit de unii critici „adevărul poetic al timpului nostru". „Pinter a privit viața atît de aproape", spune J.R. Taylor, „încît noi, care o vedem prin ochii lui, descoperim strania poezie sublunară care doarme în cel mai obișnuit obiect surprins la capătul microscopului". Lui Taylor, opera lui Pinter îi apare ca un „obiect" de artă detașat de artist, conținut în sine și susținîndu-se pe sine. Și totuși, ca și în cazul lui Beckett, ceea ce emoționează cel mai mult la Pinter și la alți dramaturgi moderni este tot demodatul moment patetic. Textul interpretabil întreține, să zicem, mobilitatea spiritului. Dar cînd Davies și Aston, ca și Estragon sau doamna Rooney, părăsesc o clipă calmul lor bizar, într-o izbucnire de pasiune, se simte o altă substanță. Atunci în Pinter reapare Osborne. Cu idei sau fără, cu probleme sau cu false probleme, piesele lui Pinter nu se înscriu între acele opere de avangardă care formează un teatru ce poate fi numit, semnificativ, „teatrul pentru cititori". Ele se realizează scenic și împart cu alte piese, scrise de dramaturgi englezi, acel ritm care teatrului franțuzesc îi lipsește. S-a încercat, fără succes, descoperirea în persoana lui Pinter a unui dramaturg englez absurd. (Dealtfel impunerea acestei idei i-ar fi îndepărtat publicul.)

Ceea ce un francez acceptă, un englez respinge. Interesant la aceşti dramaturgi, şi nu numai la ei în mişcarea engleză de teatru a ultimului deceniu, rămîne gustul pentru izolare (evident, cu motivări, efecte şi exploatări deosebite în fiecare din ei). Una din urmările lui bune este adîncirea eurilor aduse în scenă, apropierea lor de o zonă de aventuri şi de experienţe, şi deci, în fond, de cunoaştere.

Amfiteatru,
mai 1966

NATHANIEL HAWTHORNE „CASA CU ŞAPTE FRONTOANE" SAU FORMAŢIA ROMANULUI AMERICAN

Acum trei ani, publicul românesc a putut citi, pentru prima oară în româneşte, un roman de Nathaniel Hawthorne— *Litera stacojie,* în traducerea lui Eugen Filotti. De curînd a fost publicată *Casa cu şapte frontoane,* în româneşte de Antoaneta Ralian. Aceste două romane, insuficiente, firește, pentru cine vrea o imagine completă a operei lui Hawthorne, dau totuşi cititorului de la noi o idee (la o distanţă de timp de aproape un secol şi un sfert) despre marele scriitor, la fel de important pentru constituirea romanului american pe cît a fost Defoe pentru constituirea celui englez (prin apropierea aceasta sugerăm numai valoarea, nicidecum înrudirea). *Casa cu şapte frontoane* a fost considerată de autorul ei drept opera sa cea mai reuşită. Dintre romane, e, firește, cel mai emancipat. Citit azi, el poate părea greoi şi foarte „britanic", atît în concepţie, cît şi în execuţie (după unele constatări ale istoricilor literari, ar fi avut în Anglia un succes chiar mai mare decît în America, în primii ani după apariţie). Era o „melodramă morală" (formula aparţine lui Richard Chase), în care (ca şi în *Litera stacojie)* sînt folosite abundent procedeele romanului gotic (deşi se pot detecta influenţe chiar din Walter Scott), e cultivat stilul familiar, în care autorul şi cititorul sînt în explicită comunicaţie, se consumă în patru sute de pagini o materie epică pe care romanul de azi o epuizează deseori doar în o sută cincizeci, ignorîndu-se în genere „comportarea" şi insistîndu-se asupra „adîncurilor inimii". Pe scurt, o carte a epocii sale, respectînd convenţiile şi chiar complexele prozei engleze, tipul cărţii ce se citează azi cu convingere, dar se citeşte din constrîngere.

Ce poate avea comun o asemenea compoziţie, tezistă şi demonstrativă, cu dezinhibatul roman american al zilei de azi, făcut parcă din bucăţi de caleidoscop şi frînturi de cinema, ocolind cu abilitate toate dificultăţile de receptare, în dorinţa de a oferi cît mai multă satisfacţie (şi poate, alături de ea, şi substanţă), în orice caz, de a obosi pe cititor, cît mai puţin ? Romanul american de azi, făcut pentru public, dornic să se dăruie tuturor privirilor şi conştiinţelor, chiar celor mai grăbite şi mai refractare, face cu nepăsare concesii de fond şi de formă, mărturisindu-se deschis a fi o artă de consum, al cărei prim criteriu valoric e vînzarea. Cu excepţia cîtorva scriitori de talie, suficient de impuşi pe calea instituţiilor culturale, şi liberi deci să se exprime liber, fără teamă de a nemulţumi vigilentul spirit practic al editurilor, prozatorii americani s-au obişnuit să scrie cărţi vandabile, şi mulţi dintre ei reuşesc în chip uimitor să ascundă în cîte un subiect de succes şi artă adevărată, şi personaje originale, şi întrebări grave, şi chiar critici şocante ale acestui sacrosanct cititor de care vorbeam. Formula de succes, însă, e de rigoare, şi foarte puţini au curajul s-o conteste frontal şi complet. Unii se ascund deliberat în catacombele romanului detectiv ori în alcovul roz al cărţii „sexy", numai pentru a fi mai siguri că vor reuşi să comunice unei mase de cititori, foarte formaliste şi automatizate în reflexe, anume idei noi. Oricum, un scriitor incapabil să facă concesii gustului popular este, în Statele Unite de azi, foarte greu de întîlnit.

Formula romanescă a lui Hawthorne pare de aceea străină cu totul de dezvoltarea contemporană a ficţiunii americane. Totuşi, sub aspectul tradiţional şi chiar colonial, toate datele romanului american de azi există, şi Hawthorne, împreună cu alţi doi-trei fondatori, poate fi recunoscut în cele mai multe cărţi de semnificaţie ale acestui secol. Romanul american e un patent ce aparţine cîtorva giganţi, între care Cooper, Hawthorne şi Melville, şi tot ce urmează e remodelare, dar nu derogare de la regulă. Interesul prozei hawthorniene stă, astfel, nu numai în calitatea intrinsecă, cum scriitorul nu e fascinant doar ca personalitate. În paginile de acum mai bine de un secol putem citi, fără prea mare efort analitic, cam toate temele şi miturile prezente.

Azi, romanul american e unul din marile modele ale literaturii mondiale. La jumătatea secolului trecut, el abia se

năştea, şi toată lumea, inclusiv autorii, sufereau întîi de complexul „britanismului", apoi de cel al obscurităţii. Reverendul Sydney Smith (un englez !) întreba în 1820 : „Cine citeşte o carte americană ? Cine se duce să vadă o piesă americană ? Cine contemplă o statuie ori o pictură americană ?" Americanii înşişi, la acea epocă, nu erau amatori de propria lor artă : citeau, ascultau, contemplau opere europene. Continentul nou oferea o ereditate culturală imposibil de adoptat de către europenii transplantaţi. Nici măcar limbă proprie nu avea noua naţiune, al cărei sentiment naţional era încă dibuitor. Centre culturale, adică oraşe mari, cu reflexe intelectuale formate, public omogen, instituţii, corpuri care să constituie criterii valorice aproape nu existau. Pionieratul literar era, într-un sens, mult mai dificil, şi părea mult mai problematic, decît cel „fizic". Genul cel mai greu de abordat se arăta a fi chiar romanul (genul societăţilor consolidate), şi refugiul în poezie, în fantezie, în modelele prestigioase, era prea justificat.

Totuşi, Statele Unite au excelat, şi excelează mai cu seamă azi, în roman. Într-o societate modernă şi completă, lucrul e de înţeles. În jurul anului 1850, cînd romanul american se anunţă deodată cu o forţă absolut neaşteptată, impresia generală a fost cea de paradox, dar nu se poate nega o înclinaţie specială, un talent american particular tocmai pentru această manieră literară. Combinaţia între „nostalgia pastorală" şi „melodrama morală" (iar termenii lui Chase) s-a dovedit un procedeu de maximă viabilitate (şi azi romanul american este, în mare, compus din aceste ingrediente). Charles Brockden Brown, Washington Irving, Fenimore Cooper, Melville, Edgar Allan Poe, Henry David Thoreau, Mark Twain, Harriet Beecher-Stowe — dovedesc cu toţii cel puţin o vocaţie deosebită pentru ficţiune. În urma lor, discuţia nu mai e posibilă. Oricît de interesantă e poezia şi de original teatrul, romanul rămîne expresia favorită şi proprie, în ţara cu cele mai multe televizoare şi cinematografe, părînd din fire sortită la un declin al lecturii, involuţie ce se anunţă mereu şi nu se mai întîmplă odată.

Nici Hawthorne nu a ignorat gustul publicului. Nu e de mirare faptul că, dintre creatorii americani, îl preţuia pe Brockden Brown, care autohtonizase, primul, romanul gotic în America, făcînd din el ce-au făcut mai tîrziu filmele de groază

turnate în serie la Hollywood. Hawthorne a scris numai cărți de semnificație, în care „problematica" și „atitudinizarea" pot părea de-a dreptul sufocante, a creat cu subtext și cu intenție, construind un rafinat idealism simbolic, a folosit ca material conștiința divizată, „the haunted mind", și a moralizat cititorul. Lucruri greu de făcut și nu totdeauna populare. În epocă, ele au avut un succes eclatant. Nu numai darul scriitoricesc și preocuparea morală a societății americane (foarte de curînd ieșită, și nu cu totul, dealtfel, din tiparul puritan) sînt cheia acestui succes. Captivarea cititorului prin șoc și aprehensiune, insinuația și premoniția sînt manevrate la perfecție, de către un autor care știe să-și prindă publicul. Folosind de fiecare dată doar cîteva personaje, bine reliefate și în perfect echilibru unele față de altele, dozînd cu o stricteță de chimist umbra și lumina, elaborînd un stil compact, precursor al unora dintre densitățile moderne (ne putem gîndi la Faulkner, de pildă, sau, mai aproape, la William Styron, ca să nu apelăm la exemplul prea facil, Melville), Hawthorne a făcut pentru vremea lui un roman „de consum", cu fond spiritual. Aspectul de maturitate, uneori de masculinitate brută, ascunde armonii, feminități, sentiment fragil, atracție sigură pentru conștiința vremii.

În ce privește fondurile, perenitatea lui Hawthorne e mai certă. În primul rînd, moștenirea puritană. Nu e vorba de atrăgătoarea poveste a originilor, scriitorul fiind de baștină din Salemul cu vrăjitoare etc., etc. Puritană America a fost, și e și azi, sub aparența celei mai mari degajări, și degradarea puritanismului în forme instituționale, publice și spirituale, nu înseamnă nicidecum dispariția lui. Conștiința unui păcat, ce lovește și pe urmași, vinovăția înnăscută ce interzice bucuria vieții, contaminarea voluptăților de un „afterthought", iată lucruri prezente și în romanul actual. (În *Cupluri*, roman de John Updike ce se petrece în ziua de azi într-un orășel din Massachussetts, deci tocmai în Noua Anglie înfățișată cu un secol înainte de Hawthorne, înțelegem perfect lipsa de vocație pentru viciu a americanului mijlociu, modern, strîns ca și acum o sută de ani între „right" și „wrong", „good" și „evil", puncte cardinale ale unei existențe abundente și sănătoase, dar nicidecum frenetice și eliberate de scheme.) Dar nu e nevoie de asemenea exemple extreme : insatisfacția interioară, scormonirea obsesivă într-un trecut enigmatic, dar în nici un

caz absolut curat, prezența permanentă a unui alter-ego critic, deși adesea disprețuit ori detestat de subiectul ce încearcă să se emancipeze, negarea violentă, uneori din unghiul orgoliului satanic, a oricăror obligații, tradiții, obiceiuri, cu inevitabilul faliment sufletesc ce urmează, sînt prezente și la Faulkner, și la Hemingway, și, în forme mai puțin conștiente, ori mai exterioare, la James T. Farrell, Sinclair Lewis, Steinbeck, și la mulți alții, mai vechi ori mai noi. Toate aceste complexe și probleme umane sînt în fond rezultatul conștiinței împărțite, al convingerii că există un păcat originar, greu de șters, și care, labil, trece mereu în alte forme ; idei, deci, de origine strict creștină, și pe care Hawthorne le deținea chiar de la puritanii ale căror excese îl înspăimîntau, puritanii care condamnau omenescul, și recomandau tunderea părului în așa fel încît urechile să rămînă perfect vizibile, tocmai pentru a se putea constata dacă individului nu îi lipsea cumva o ureche, ori chiar amîndouă, tăiate drept pedeapsă pentru erezie, ori pentru o abatere de mai mică gravitate. Cu toate succesivele implantări de naționalități și culturi dintre cele mai diferite, fondul puritan, privit critic ori apologetic, e și azi real, și cine face abstracție de el nu poate înțelege conștiința americană, necum romanul american. (Teatrul lui O'Neill, de pildă — ne gîndim la *Jalea îi stă bine Electrei* —, reia de multe ori acest motiv. Tatăl vinovat, ori mama vinovată, cu toate remodelările freudiste, „moderne", sînt, ca motive, aproape obligatorii în literatura americană — scurtă ca tradiție și deci obligată să-și caute și să-și dezbată ereditatea, uneori pînă la obsesie —, prin derivații din complexul puritan, al depravității obligatorii pe care o conține natura umană.)

Ca motive de mai mică importanță putem cita decrepitudinea lumii puritane, reluată apoi de alți autori doar ca o decrepitudine a familiei, tot pe principiul unui anume păcat, întîmplat în trecut (Faulkner, iarăși, se dovedește aici un demn continuator, dar și Styron în *Culcă-te în întuneric* și în *Confesiunile lui Nat Turner*, ori Truman Capote în *Alte voci, alte odăi*, ca să nu mai vorbim de o droaie de „sudiști", ori de provincialiști din Noua Anglie tîrzie, ce pot fi citați în mod util). Un alt motiv e acela al atitudinii față de Europa, și mai cu seamă față de fondul spiritual greco-latin ; problema unei națiuni noi făcută din transplanturi, căutînd une-

ori cu disperare să-şi creeze o mitologie proprie. Deşi Hawthorne a fost ambiguu în acest caz, fiind cînd deosebit de reverenţios, cînd iconoclast, şi el, ca şi toţi ceilalţi scriitori americani cu conştiinţă complexă, suferă de absenţa unui depozit spiritual vechi de secole (mai tîrziu, din aceeaşi cauză, vom avea cazuri de poezie hipererudită — Pound, Eliot —, ori romane baroce ca cele ale lui Thornton Wilder). Cosmopolitismul acesta, uneori inconştient şi involuntar, asociat idealismului, simbolismului şi eticismului, e specific literaturii lui Hawthorne, dar, în fond, poate fi observat mai peste tot în literatura americană. Aspiraţiile imperiale ale sudului (model francez, model spaniol), ori recenta creare de şcoli minoritare în proză, tot ca forme de aspiraţie către culturi mai vechi, originare, toate europene, sînt dovezi convingătoare.

Mai presus de toate acestea, „the haunted mind", adică conştiinţa bîntuită, nemulţumită, la pîndă chiar, în aşteptare de şocuri, de himere, ori de spectre ale răului. Şi terifiantul realism, de un precizionism supranatural, individuat şi semnificat prin filozofie, modelat prin imaginaţie. Toate acestea, ca formulă literară, sînt perfect valabile azi. Şi o anumită vocaţie a religiosului, chiar dacă nu în termenii propriu-zişi ai unei religii : o căutare a extazului, o aspiraţie către graţie şi o adaptare a graţiei la sentimente şi stări pămînteşti. Lectura unei autoare ca Flannery O'Connor confirmă din nou ideea că, acum o sută de ani, Hawthorne a fost cap de serie în toate direcţiile. Chiar cea mai puţin „spectaculoasă" dintre ele, realismul, e de fapt reprezentată cu prisosinţă şi într-un mod tipic „de peste ocean".

România literară,
23 aprilie 1970

POEZIA LUI ROBERT FROST

Cu toate că primul său volum, *A Boy's Will* (*Voința unui flăcău*), a apărut în 1913, Robert Frost e încă un poet prea puțin cunoscut României, și chiar Europei, cum sînt dealtfel și alți poeți americani de valoare. Datorită comunității de limbă, poezia anglo-americană e viu și reciproc disputată în Anglia și Statele Unite, în timp ce pentru Europa treapta traducerii reprezintă deja o dificultate.

Primul care a semnalat cititorilor români pe Robert Frost a fost Ion Pillat, care a explicat foarte inteligent, deși sumar, încă în 1929, fenomenul Renașterii de la 1913, ocupîndu-se într-o serie de portrete lirice și de Edwin Arlington Robinson, Carl Sandburg, Edgar Lee Masters, Vachel Lindsay, Amy Lowell, ca și de ceilalți imagiști. De atunci numele lui Frost a reapărut în antologia Margaretei Sterian, precum și în alte foarte puține prezentări și traduceri care au transmis o incompletă și destul de deformată imagine a poetului, mort în 1964, încărcat de onoruri la 89 de ani.

Imaginea vagă, teoretic exactă, pe care și-o face publicul european și românesc despre Robert Frost, e aceea de mare poet bucolic al Americii — mai ales al Noii Anglii. E declarat autor de idile într-un sens neovirgilian, bard al luminoaselor sentimente, i se refuză însă vocea dramatică și i se aproximează cu suficiență atitudinea față de natură și societate.

Înșiși criticii americani, împărțiți în apologeți și defăimători, șovăie în diagnosticarea acestui caz liric, căci, după cum spunea unul din ei, Louis Untermayer, „nici un poet contemporan n-a fost mai lăudat pentru calități mai greșit înțelese".

Cunoașterea vieții unui autor în contextul ei social constituie una din armele, nu întotdeauna suficiente, ale detectivului

literar. În ce-l privește pe Frost, rezervele par să indice un poet absolut deosebit. Iată, în acest sens, cîteva spicuiri din opinia critică americană, mărturisind o surpriză care durează de 50 de ani. Criticul Malcolm Cowley, autorul unei cărți intitulate *The Case Against Mr. Frost* (*Procesul domnului Frost*), argumentează că marele poet e împiedicat de o atitudine estetică conservatoare să pătrundă atît în adîncul societății, cît și în al propriului eu, rămînînd prudent între pădure și oraș și neintrînd nicăieri. Yvor Winters, un alt critic, autor și el al unei cărți despre poet, intitulată *Robert Frost : Or, The Spiritual Drifter as Poet* (*Robert Frost : sau poetul în derivă spirituală*), acuză incapacitatea de a trata probleme serioase și a spune adevărul din cauza inconsecvenței principiilor și a unei prea mari abilități lirice, Harold Watte îl numește asocial, explicînd detașarea lui Frost de societate prin prea strînsa legătură cu natura. În schimb, W. G. O'Donnel îi recunoaște realismul descriptiv și atenția pentru istoria socială a Noii Anglii, spre deosebire de Marian Montgomery, care vede în lirica frostiană doar bariera între poet, pe de o parte, și om, viață, natură, societate, pe de altă parte.

În același timp, John Napier îl consideră un mare continuator al tradiției lui Wordsworth, Randall Jarrel, într-o apreciere retorică, îi declară pe cititori orbi la măreția poetului, Lionell Trilling, într-un studiu : *A Speech on Robert Frost : A Cultural Episode* (*O cuvîntare despre Robert Frost : un episod cultural*), ca și J. Donald Adams, nici nu încearcă să opună vreo rezistență. Mai reticent, George W. Nitchie critică simplificarea lumii rurale, reducerea valorilor umane, prezentate ca solitare și antisociale, proasta înțelegere a ideii de libertate, conservatismul și înlocuirea unei filozofii solide prin aforisme, așezîndu-l în consecință mai jos de William Butler, T.S. Eliot, Wallace Stevens. Dimpotrivă John F. Lynen îi laudă coerența și individualitatea de colosal peisagist modern al Noii Anglii, la fel F.O Matthiessen îl numește figura centrală a poeziei moderne, poetul singurătății umane în natură, opus lui T. S. Eliot, poetul singurătății în pustiul metropolei. În fine, Robert Graves, Louise Bogan, Lawrence Thompson, Louis Untermayer, Sidney Cox îl socotesc primul liric american de statură mondială, nici nu concep poezia americană modernă fără el etc., etc. Atît neaderarea, cît și entuziasmul pot ascunde neînțelegerea. Dar opinii atît de multe și de va-

riate — unele susţinînd perfecţia, altele eşecul — dovedesc cel puţin că e vorba de un foarte interesant poet. Să ne apropiem deci de Robert Frost, încercînd să vedem cine a fost, cine este acest contemporan.

Marele fenomen literar din 1913 numit „Renascence" a însemnat cucerirea independenţei poeziei americane. Proza dovedea de mult timp un puternic specific naţional. În poezie, însă, Henry Wadsworth Longfellow, Oliver Wendell Holmes, James Russel Lowell şi însuşi genialul Edgar Poe nu reuşiseră să emancipeze Statele Unite din situaţia de colonie literară a Angliei. Walt Whitman pare să fie primul poet naţional, a cărui direcţie o urmează timid Edwin Markham, Emily Dickinson şi alţii. Adevărata influenţă a lui Whitman se manifestă însă la începutul secolului XX şi unul din efectele ei e apariţia în octombrie 1912 la Chicago a revistei *Poezie : Revistă de versuri* (*Poetry : A Magazine of Verse*), adevăratul organ literar al noii mişcări. Poezia modernă îi urmează ca un potop : 1912 — Ezra Pound : *Canzoni, Ripostes* ; 1913 — Vachel Lindsay : *General William Booth Enters into Heaven* (*Generarul William Booth intră în Paradis*) ; 1914 — Vachel Lindsay : *The Congo and Other Poems* (*Congo şi alte poeme*), James Oppenheimer : *Songs for the New Age* (*Cîntece pentru epoca nouă*), Amy Lowell : *Sword Blades and Poppy Seed* (*Tăişuri de săbii şi seminţe de mac*), Robert Frost : *North of Boston* (*La nord de Boston*) ; 1915 — Robert Frost : *A Boy's Will*, Edgar Lee Masters : *Spoon River Anthology* (*Antologia de la Spoon River*), John Gould Fletcher : *Irradiations* (*Iradiaţii*) ; 1916 — Edwin Arlington Robinson : *The Man Against the Sky* (*Omul profilat pe cer*), Carl Sandburg : *Chicago Poems* (*Poeme din Chicago*) etc. În 1917, noua poezie era prima artă naţională a Americii, iar Robert Frost unul dintre importanţii protagonişti.

Cîteva date biografice :

Deşi din părinţi cu continuitate estică de opt generaţii, Robert Lee Frost s-a născut la 26 martie 1874 la San Francisco, unde tatăl său, profesor, scotea o gazetă democrată [1]. Aici, lîngă Pacific, el va copilări pînă la unsprezece ani. Între foarte puţinele poezii ce amintesc această perioadă vestică

[1] În sensul american, de orientare politică opusă celei republicane.

este și *A Peck of Gold* (*Tainul de aur*), în care poetul evocă înduioșat una din iluziile copilăriei :

Praful bătea orașul mereu,
Doar ceața mării-l domolea, coborîndu-l
Și eu eram unul din copiii cărora li se spunea
Că o parte din el era aur.

Tot praful suflat sus de vînt
Părea aur în cerul asfințitului,
Dar eu eram unul din copiii cărora li se spunea
Că o parte din praf era aur curat.

Așa era viața în Golden Gate :
Aurul prăfuia tot ce beam și mîncam,
Și eu eram unul din copiii cărora li se spunea :
„Toți trebuie să ne mîncăm tainul de aur".

(*West-running Brook* —
Pîrîul curgînd către vest)

Abia la unsprezece ani devine Frost un adevărat „New Englander", cînd, pierzîndu-și tatăl, se mută cu mama sa și o soră la Lawrence, în Massachussetts, unde absolvă în 1892 liceul, în a cărui publicație tipărise la 16 ani primul lui poem, despre Cortez în Mexic. Intră apoi la Dartmouth College, îl părăsește, enervat de disciplina universitară, după numai cîteva luni și intră ca bobinator într-o uzină din Lawrence. Noiembrie 1894 îi aduce bucuria publicării poemului *The Butterfly* (*Fluturele*) în *The Independent* (*Independentul*). Încurajat, trimite versuri la mai multe reviste care îl întîmpină cu un refuz general. În 1897 se mută la Cambridge, intrînd la Harvard College, dar după doi ani de studii clasice remarcabile întrerupe și se apucă de profesorat ca să-și poată întreține familia (se căsătorise în 1895 cu Elinor Miriam White, care-i va dărui șase copii). Scoate o gazetă, ba un moment e chiar pantofar. În 1900 bunicul său îi dăruiește o fermă la West Derry, în New Hampshire. Timp de 11 ani încearcă Frost să smulgă pămîntului o existență precară, completată prin profesorat, dar în 1912 vinde ferma și pleacă în Anglia cu nevasta și copiii. Aici, ocupîndu-se tot cu agricultura în Buckingshamshire și Herefordshire, pătrunde el pentru prima oară într-un mediu

literar. Devine prieten intim cu Eduard Thomas, cunoaşte pe Lascelles Abercrombie şi Wilfred Gibson, îl întîlneşte pe Ezra Pound. În 1913, la 39 de ani, în Anglia, publică Frost prima lui carte : *A Boy's Will*, urmată în 1914 de *North of Boston* (*La nord de Boston*). Succesul neaşteptat duce la publicarea volumelor şi în America, în 1915, astfel că autorul, întors acasă, e solicitat de aceiaşi editori care-l refuzaseră timp de douăzeci de ani. Se stabileşte la o fermă din Franconia, New Hampshire, şi în 1916 publică *Mountain Interval* (*Între munţi*), după care e ales în „National Institute of Arts and Letters". Între 1917 şi 1926 e „Professor of English" la Amherst College, „Poet in Residence" şi „Fellow in Letters" (titluri date poeţilor oaspeţi ai unei universităţi pentru a ţine conferinţe), la Universitatea din Michigan. În 1923 publică o ediţie de *Selected Poems* (*Poezii alese*) şi un volum *New Hampshire*, premiat în 1924 cu Premiul Pulitzer, cel mai important premiu american de literatură. În 1928 publică un nou volum, *West-running Brook* (*Pîrîul curgînd către vest*). În 1930 retipăreşte *A Way Out* (*Ieşirea*), piesă într-un act scrisă în 1917, şi scoate un volum de *Collected Poems* (*Culegere de poezii*), pentru care ia din nou Premiul Pulitzer în 1931. Tot în 1930 fusese ales membru în Academia Americană. În perioada aceasta faima lui suferă o scădere. E momentul cînd T.S. Eliot părăseşte poezia disperării pentru cea a credinţei, şi totodată perioada de vîrf a versului liber, pe lîngă care maniera lui Frost apărea învechită. Dealtfel, atitudinea lui reticentă faţă de politica de New Deal a preşedintelui Franklin Delano Roosevelt provoacă ignorarea lui de către o parte a criticii, ba chiar apare îndoiala asupra capacităţii lui de a fi mai mult decît „un simplu versificator cu pronunţat accent din New England". Totuşi, publicînd în 1936 *A Further Range* (*Încă un rînd*), ia din nou Premiul Pulitzer în 1937 şi The Mark Twain Medal (Medalia Mark Twain). În 1939 scoate un nou volum de *Collected Poems*, urmat în 1942 de *A Witness Tree* (*Copacul martor*), volum premiat în 1943 cu Premiul Pulitzer — a patra oară. Urmează în 1945 *A Masque of Reason* (*O mască a raţiunii*), în 1947 : *Steeple Bush* (*Tufişul*) şi *A Masque of Mercy* (*O mască a milei*), în 1949 : *Complete Poems* (*Opere complete*). În 1957 primeşte titluri onorifice din partea Universităţilor Oxford şi Cambridge şi a Universităţii Naţionale Irlandeze. În 1958

e decorat cu „The Emerson-Thoreau Medal" („Medalia Emerson-Thoreau") şi numit „Consultant in Poetry" (consultant de poezie) pe lîngă Biblioteca Congresului Statelor Unite. La 20 ianuarie 1961 citeşte poemul *The Gift Outright* (*Darul deplin*), la inaugurarea prezidenţială a lui John Fitzgerald Kennedy. Publică în 1962 ultima operă, *In The Clearing* (*În luminiş*), şi moare în 1964. Primise felicitări oficiale din partea Senatului American la împlinirea a 75 şi 85 de ani, 40 de universităţi şi colegii îi acordaseră titluri, pe lîngă alte onoruri mai mărunte. Totuşi, critica americană, după ce-l recunoscuse ca un mare poet modern, egal cu Yeats, Eliot, Stevens şi Pound, încă nu ajunsese să-l înţeleagă şi să-l aprecieze deplin.

Activitatea poetică a lui Frost se întinde pe o perioadă de 70 de ani. La data cînd ea începea, Henry James, Stephen Crane, W.B. Yeats nu-şi publicaseră încă operele majore, Lawrence, Joyce şi Eliot nu-şi începuseră cariera literară, Fitzgerald, Faulkner şi Hemingway nici nu se născuseră. Opera lui Frost pare nemodernă şi din cauza unor trăsături tradiţionale (atenţia la metru şi rimă, de exemplu). Prima lui carte, *A Boy's Will*, îl arată încă îndatorat unor poeţi anteriori, între care Browning, şi nu încă stăpîn pe propriul său glas poetic, deşi timbrul e indiscutabil al lui. Volumul e de o mare sinceritate lirică, ca această poezie de început, invitaţie făcută cititorului la complicitate, într-o natură rustică de mici gospodării :

Mă duc să curăţ izvorul din păşuni.
Mă voi opri doar să strîng frunzele cu grebla
(Şi, poate, să mă uit în apa limpezită).
Nu voi sta mult. Vino şi tu.

Mă duc să aduc viţelul cel mic
De lîngă mama lui. E-atît de tînăr
Încît se clatină cînd ea îl linge.
Nu voi sta mult. Vino şi tu.

(The Pasture — Păşunea)

Aceste prime poeme sînt simple, de un farmec firesc şi necăutat. „Scrierea lor pare la fel de naturală şi de lipsită de efort ca şi respiraţia", spune despre ele poetesa americană

Louise Bogan. Ele dovedesc iubirea pentru natura Noii Anglii — cîmpuri, pășuni, păduri, flori, păsări. Interlocutorul cel mai la îndemînă fiind natura, poetul îi vorbește des, recunoscîndu-se dependent în creație de ea. Probleme mari nu apar, sau sînt atinse doar din întîmplare. Poetul e încă prea impresionat de orice anotimp, ca de acest vînt de primăvară, căruia îi adresează o chemare pasionată :

Vino cu ploi, zgomotos vînt de sud-vest !
Adu pe cei care cîntă la cuiburi ;
Dă un vis nou înmormîntatei flori ;
Și fă să fumege zăpada.

. . . . . .

Dă buzna-n strîmta mea chilie ;
Zgîlțîie tablourile pe pereți ;
Aleargă și te zbate printre pagini ;
Împrăștie poeme pe podea ;
Scoate poetul din țîțîni.

(To the Thawing Wind
— Vîntului care dezgheață)

Semănatul, culesul, ciclurile agricole, constituie motivul multor poeme, și această idee de neîntrerupt curs vital e prima aură filozofică pe care o capătă poezia lui Frost. Sentimentele sînt în funcție de anotimp și de importanța acestuia pentru cultivator. Iată bucuria primăverii :

O, dă-ne astăzi plăcerea în flori
Și nu ne duce gîndul mai departe,
Către nesigura recoltă ; lasă-ne aici,
Pur și simplu în înflorirea anului.

(A Prayer in Spring
— Rugăciune, primăvara)

și depresiunea de toamnă :

Tristețea mea, cînd e-aici cu mine,
Crede că zilele de ploaie tomnatică
Sînt cele mai frumoase totuși ;

Şi-i plac copacii veştejiţi şi goi,
Plimbîndu-se pe potecile ude.

(My November Guest
— Oaspete de noiembrie)

Puternic apare în sufletul poetului sentimentul nobil al muncii şi frumuseţea ei solitară. Iată-l cosind :

N-a fost niciodată alt sunet lîngă păduri — doar ăsta
Al coasei mele lungi şoptind ţărînei.

(Mowing — Cosind)

Concluzia care se impune e importanţa muncii, caracterul ei vital, necesar :

Fapta e cel mai dulce vis al muncii,....

(Mowing)

De unde şi sentimentul de solidaritate cu toţi cei care muncesc, cum spunea John Steinbeck, „într-un singur suflet" :

Oamenii muncesc împreună, i-am spus din inimă,
Fie că muncesc laolaltă sau singuri.

(The Tuft of Flowers
— Tufa de flori)

Blajina iubire pentru natură face loc, totuşi, şi unor confruntări mai dramatice cu forţele ei. Dulce în poezii ca *A Prayer in Spring* (*Rugăciune, primăvara*), natura e oarbă şi indiferentă în *Stars* (*Stele*) sau de-a dreptul ostilă în *Storm Fear* (*Frica de furtună*). Relaţia complexă şi schimbătoare cu natura seamănă naturii înseşi, şi e dealtfel tipică pentru fermierul legat de ea, adorînd-o primăvara şi detestînd-o iarna. Interesante apar în acest volum primele nervozităţi ale poetului, cercetări de unul singur, întrebări şi iluzii, îndoieli şi dezamăgiri. Iată-l străbătînd melancoliile iubirii (*Love and A Question — Iubirea şi o întrebare, A late Walk — Plimbare tîrzie, Flower Gathering — Culegînd flori*), iată-l dorind singurătatea pentru a se cunoaşte mai bine (*Into my Own — În*

mine însumi). Iată-l trăind una din marile tristeți fără obiect ale tinereții, la căderea frunzelor, care îi pare semnul unei generale neputințe și catastrofe :

Și frunzele moarte zac îngrămădite,
Vîntul nu le mai suflă încoace și încolo.

S-a vestejit limba vrăbiei,
Se usucă florile ulmului alb.
Inima doare încă, tot căutînd,
Dar picioarele întreabă — încotro ?

Ah, cînd pentru inima omului
N-a fost o trădare
Să mergi pe drumul tuturor lucrurilor,
Cedînd cu grație rațiunii,
Și să te pleci și să accepți sfîrșitul
Unei iubiri sau unui anotimp ?

Dacă *A Boy's Will* e un volum de încercări și stări poetice personale, al doilea, *North of Boston*, este „a book of people" („o carte de oameni"). El cercetează viața rurală în relațiile ei sociale. Alcătuită aproape în întregime din „dramatic narratives" și „dramatic dialogues" (narațiuni și dialoguri dramatice), cartea mărturisește încercarea lui Frost de a introduce în monologul dramatic, dezvoltat de atîția mari anglo-saxoni, între care Browning, conversația cotidiană într-o limbă vernaculară, cu accente dialectale yankee. Poetul străbate gînditor, cu pietate de fiu reîntors, o regiune condusă încă după legi patriarhale, cu spaimele și bucuriile fermierilor trăind singuri în lupta cu ogoarele. Singurătatea aceasta rurală îi e dragă poetului, care evită să vadă în ea vreun semn de înapoiere. Atenția pentru psihologia socială este prezentă în *Mending Wall* (*Zidul reparator*), poemul care deschide volumul și în care poetul discută două atitudini față de un zid inutil ce desparte două proprietăți. Ochiul lui Frost e jenat de acest zid, pentru că : „Something there is that doesn't love a wall („Există ceva care nu suferă ziduri"). Dar, surd la aceste argumente ale bunului-simț, vecinul, om al fixațiilor tradiționale de proprietar, menține zidul, repetînd un proverb „Good fences make good neighbors" (Zidurile

bune fac vecinii buni"), căci acesta e fermierul din Noua Anglie, un ursuz imposibil, nu solitar, ci singur, într-o obsesivă grijă a proprietății. Iar Frost îl privește cu regret.

Problema se pune mai acut în poemul *The Death of the Hired Man* (*Moartea zilierului*). La căderea serii un fermier sosește acasă și e vestit de nevastă că s-a întors Silas, bătrînul zilier. La protestul bărbatului, care arată că Silas nu mai e bun de nici o muncă, femeia răspunde că bătrînul a revenit ca la casa lui la ferma unde lucrase o viață. Dar dificultățile economice nu-i permit fermierului să-l reangajeze. La sfîrșitul acestei dispute între sentiment și rațiune, fermierul pare înduplecat și se duce să-l caute pe bătrîn. Dar îl găsește mort.

Pe lîngă noi poeme ale naturii feeric roditoare (*After Apple Picking — După culesul merelor*), altele sînt pline de nostalgie pentru trecutul Noii Anglii. Un asemenea poem e *The Black Cottage* (*Casa cea neagră*), în care casa părăsită respiră parfumul vetust al mai multor generații de fermieri de cea mai autentică tradiție estică, supuși legilor naturii și ale unei moralități pe care, deși o resimt ca apăsătoare, o apără cu încăpățînare.

De un realism original sînt poeme ca *The Mountain* (*Muntele*), *The Wood-Pile* (*Grămada de lemne*), în care Frost încearcă poezia obiectelor, descrise nu fotografic, ci metaforic. Aici e util de citat propria lui teorie cu privire la realismul descrierii: „Există două feluri de realiști — cei care îți dau un cartof murdar ca să te convingă că e veritabil, și cei care se mulțumesc cu un cartof curat. Sînt de partea celor din urmă. Pentru mine ceea ce face arta pentru viață e tocmai faptul că o curăță, aducînd-o la forma inițială."

Mountain Interval, volumul următor, combină, la un nivel artistic superior, cele două moduri diferite ale volumelor anterioare. Totodată crește acel „whimsicality" (capriciu), acea „versatility", de care se plîng criticii mai sus citați, constînd în cumularea de atitudini și dispoziții diferite în același ciclu sau chiar în același poem. Atitudinea poetului față de viață devine de o bunăvoință resemnată, cu întrebări tardive, ca în acest poem în care el regretă pe un ton dantesc un drum pe care nu l-a urmat:

Două drumuri se despărțeau într-o pădure galbenă
Și trist că nu pot merge pe-amîndouă,

Fiind un singur călător, am stat îndelung
Privind departe cît puteam în josul unuia
Spre locul unde cotea în hăţişuri...

. . . . . .

Şi amîndouă se aşterneau în zorii aceia
În frunze neînnegrite de vreun picior ;
O, l-am lăsat pe unul pentru altă dată,
Deşi, ştiind cum un drum duce la altul,
Mă îndoiam că voi mai reveni cîndva.

Voi povesti asta cu un oftat
Undeva, ani şi ani de-acum încolo ;
Două drumuri se despărţeau într-o pădure — şi eu,
Eu l-am luat pe cel mai puţin umblat
Şi asta a schimbat totul.

(The Road Not Taken —
Drumul pe care nu l-am urmat)

Reapare încrederea în muncă, în poeme ca *Putting in The Seed* (*Însămînţînd*), iar fuziunea cu natura e şi mai puternică, în versuri autobiografice (*Birches — Mesteceni, An Encounter — O întîlnire*). În poemul *The Sound of Trees* (*Sunetul copacilor*), poetul, mărturisindu-şi ataşamentul faţă de copacii fermei, se întreabă dacă acest ataşament nu ascunde o legătură mai profundă :

Mă miră copacii,
De ce oare dorim
Mereu zgomotul lor
Mai mult ca oricare altul
Alături de casa noastră ?

Dar omul e din ce în ce mai mult în aceste poeme un singuratic muncitor sau străbătător de păduri, ceea ce provoacă o stare de spirit specială, favorabilă întrebărilor de tot felul şi, în ultimă instanţă, unui sentiment de nesiguranţă şi de teamă. Solitudinea bătrîneţii (*An Old Man's Winter Night — Noaptea de iarnă a unui bătrîn*) e şi cea a tinereţii : în drama în miniatură *The Hill Wife* (*Nevasta de la munte*), Frost ne înfăţişează cum nevasta unui fermier, neînţeleasă

de bărbat şi nemaisuportînd singurătatea fermei, dispare într-o bună zi fără nici o explicaţie, lăsînd sensibilitatea redusă a bărbatului în faţa unei grele probleme. Astfel omul singur în natură se conturează tot mai mult a fi ipostaza poetică normală a lui Frost.

Al patrulea volum, *New Hampshire,* sintetizează toate calităţile poetului, care, ajuns la o stare de calm clasicism, încearcă o poezie filozofică. Multe poeme (*Two Look at Two — Doi se uită la alţi doi, To Earthward — Către pămînt*) păstrează focul sentimentelor juvenile. *Goodbye and Keep Cold* (*La revedere şi rămîi rece*) e un rămas-bun fermecător pe care poetul şi-l ia de la o livadă, ca de la o iubită. Aceeaşi dragoste pentru natură e arătată şi animalelor, ca afecţiunea umană şi gospodărească în acelaşi timp arătată unui mînz în *The Runnaway* (*Fugarul*). Revine trecutul (*In a Disused Graveyard — Într-un cimitir părăsit*). Singurătatea rurală e prezentată ca aducătoare de zdruncinări nervoase, manii şi chiar crime, într-un poem de peisaj primitiv şi atmosferă de vrajă populară (*The Witch of Coös — Vrăjitoarea din Coös*). Dar iată şi poezii filozofice, de apreciere mai complexă a noţiunilor şi realităţilor, în care Frost se ridică peste nivelul lui, în general foarte concret :

Primul verde al naturii e aurul
Şi nuanţa cea mai grea de păstrat.
Frunza-i timpurie e o floare —
Floare doar un ceas.
Apoi frunza urmează frunzei,
Cum şi Edenul se scufundă în durere,
Şi aurora cade în zi.
Nimic nu poate să rămînă aur.

(*Nothing Gold Can Stay*
— Nimic nu poate să rămînă aur)

„Nimic nu poate să rămînă aur", spune poetul. Conştiinţă a evoluţiei şi a perisabilităţii, mărturisită pe un ton de soliloc shakespearean.

Poemul-titlu (*New Hampshire*) însă are altă caracteristică. Poetul opune regiunea New Hampshire, patriarhală, tumultoasei dezvoltări industrial-comerciale a Americii, care lui i se pare a provoca o degradare a valorilor umane şi natu-

rale, o pervertire a esteticii firești a peisajului. Pentru el New Hampshire e sanctuarul în care „nu se vinde nimic", un refugiu împotriva tensiunii înnebunitoare a regiunilor industrializate, pe care, părtinitor, le descrie cu un ochi răutăcios și în jocuri de cuvinte. Conservatorismul lui de om singur, legat de pămînt, nu înțelege dezvoltarea, ceea ce-l face să se retragă și mai mult în spațiile verzi ale pădurilor ca și în pădurile dinăuntru, în care imaginația lui trează vede tot felul de simboluri ciudate și de vrăji atrăgătoare prin spaima pe care o provoacă. Acolo el se ia la întrecere cu vîntul, cîntînd amîndoi o melodie a solitudinii (*The Aim Was Song — Scopul era cîntecul*).

Din punctul acesta de vedere, volumul următor, *West-running Brook*, e o accentuare. Poeme ca *Once By The Pacific* (*Odată lîngă Pacific*), *Acquainted with the Night* (*Cunoscînd noaptea*) sînt sumbre, pline de o amărăciune greu de explicat.

În poemul *The Bear* (*Ursul*) : „Omul e ca bietul urs în cușcă". La fel, *The Peaceful Shepherd* (*Păstorul pașnic*) e prilejul unor dureroase meditații. Fraternitatea cu natura e în consecință și mai puternică (*Tree at My Window — Copacul de la fereastră*), ca și atenția la procesele naturii :

Aceste bălți, chiar sub copaci răsfrîng
Intreg văzduhul, fără greș aproape,
Și înghețînd, și tremurînd, ca florile pe mal,
Ca ele, repezi se vor duce,
Dar nu sorbite-n rîuri și izvoare,
Ci-n sus, prin rădăcini, în frunze verzi.

Copacii care-n mugurii lor țin
Natura verde-a codrilor de mîine
Puterile-și vor da pe față cînd,
Sorbindu-le, în flori le vor deschide,
O bălți de flori, o flori de ape
Născute din zăpezile de ieri.

(*Spring Pools*
— *Bălți de primăvară*)

Această permanentă dovadă a triumfului vieții în verdele înconjurător nu-i dă totuși poetului o certitudine filozofică optimistă.

Și în acest volum o piesă de rezistență o constituie poemul-titlu, în care, într-un limbaj colloquial între doi soți, Frost atacă probleme mari ale vieții și morții, cauzalității și luptei contrariilor. Dar și de data asta soluția este ambiguă pentru că poetul se contrazice, preferînd să fie sugestiv în loc să fie precis, dînd, poate, în felul acesta, o mai mare posibilitate de participare cititorului.

Volumele ulterioare, *A Further Range*, *A Witness Tree*, *Steeple Bush*, deși conțin bucăți excelente prin intensitatea și intimitatea comunicării (*Two Tramps in Mud-Time — Doi vagabonzi în anotimpul ploilor*, *Come in — Vino înăuntru*), adaugă mai puțin staturii poetice frostiene, din cauza poziției satiric-conservatoare menținute de poet. Ideea singurătății externe și interne, și mai ales interne, provoacă o atitudine de dispreț față de exterior și de apărare geloasă a pustiului propriu :

Nu pot să mă sperie cu pustietățile lor,
Printre stele și-n stele, unde nu sînt oameni,
Pustietăți în mine am deajuns
Să mă-nspăimînt cu ale mele, singur.

Singurătatea e prezentă chiar cînd ea e dăruita, tulburătoarea singurătate în doi. Iată cuplul, tăcut prin această savană de culturi :

Impresia caldă poate mi-a rămas
Din ziua unică în care
Nici o umbră nu trecea, doar a noastră
Cînd printre florile orbitoare
Ne-am dus de-acasă în pădure
Ca să mai schimbăm singurătatea.

(*Happiness Makes up in Height for What it Lacks in Length — Fericirea compensează lungimea prin înălțime*)

Două mari poeme dramatice, *A Masque of Reason* și *A Masque of Mercy*, sînt un nou prilej pentru poet de a discuta relația cu societatea, cu universul, cu omul, cu dumnezeu. În primul, Frost construiește o dramă filozofică modernă pe legenda biblică a lui Iov. În cer are loc o conversație între Job (Iov), nevasta lui și dumnezeu asupra capacității omului de a înțelege planul și intenția divină. Cu tot tonul îndrăzneț, chiar insolent al lui Iov, concluzia pare să fie :

Nu poate omul înțelege legătura
Între ce merită și ce primește.

A doua „mască" e bazată pe legenda lui Iona și e localizată într-o librărie din New York. Convingerea filozofică a scriitorului pare aceea că, indiferent de progresul obținut, pămîntul nu poate fi sediul unei vieți mai bune pentru om, deoarece rostul omului e „the trial by existence" (judecata prin existență), fără de care bucuriile n-ar avea sens, căci binele are nevoie de rău pentru a fi bine. Calea mîntuirii e acțiunea, munca, în măsura în care ea e condusă de puținul pe care-l poate înțelege omul din „intenția divină" :

Nu știm nimic,
Totuși destul ca să mergem înainte — adică
Părem să știm destul ca să continuăm.

Ceea ce aduce un final de o supunere puritană :

O, dacă jertfa mea ar mulțumi cerul !

După această sumară și, deci, scoborîtoare a valorii, trecere în revistă a liricii lui Robert Frost, să încercăm să vedem ce concluzii se impun. Frost e, mai întîi, fără îndoială, bucolicul Americii. Pe linia aceasta, criticul Lawrence Thompson îl găsește înrudit cu Teocrit și Lucrețiu. El e însă un bucolic de tip nou, de o iubire pentru natură plină de patos și de dramatism, lipsit aproape complet de latura idilică. Universul lui e construit în cercuri concentrice : pădurea de cele mai multe ori înconjoară luminișul — *the clearing*, luminișul înconjoară ferma, în mijlocul căreia se află o casă, care de obicei adăpostește o dramă, în care se mișcă omul, cel mai

adesea singur, el însuşi purtînd închis în sine un clocot de pasiuni violente. Ferma e centrul universului frostian, ferma sub soare, ferma sub lună, ca o corabie în timp, în pacea deplină a unor oameni arhaici, muncind singuri ca nişte Robinsoni. (Foarte interesant, chiar Frost declara că *Robinsonul* lui Defoe şi *Walden* al lui Thoreau sînt cărţile lui preferate, şi că asemenea subiecte sînt un noroc pentru un scriitor.)

Relaţia socială nu e inexistentă la Frost, totuşi e analizată destul de superficial. Condiţiile de muncă ale fermierilor par a fi grele, personajul pauper apare de cîteva ori, totuşi autorul e interesat mai mult de cazuri psihologice, în a căror analiză el ajunge, folosind un dialog ingenios, la mari virtuozităţi. Dar nostalgia lămpilor primitive şi a tracţiunii animale îl face orb la dezvoltarea economică, şi deci la înnoirile sociale. Industrializarea Noii Anglii nu e pomenită decît de un poem *A Lone Striker* (*Grevistul singuratic*) din volumul *A Further Range*, poem în care Frost pune în gura unui muncitor următoarele reflecţii :

Da, fabrica era frumoasă,
Şi el îi dorea să meargă cu toată viteza,
Totuşi, la urma urmelor, nu era ceva divin,
Adică, nu era o biserică.

Descoperirea e de ajuns să-l decidă pe acest om, tipic frostian, care porneşte înapoi spre păduri, incapabil încă să iasă din ele.

Da, zise el, de va sosi
Cumva o zi, în care
Industria, în mari încurcături
Zbătîndu-se agonică în urma
Plecării lui, îl va chema-napoi,
Ei bine, toţi vor şti atunci
Locul unde să-l caute.

O asemenea neînţelegere a progresului îl face pe Frost să atace fără rost toate invenţiile tehnice, ca de pildă într-un poem în care ţine morţiş să ridiculizeze televizoarele. Rezultatul e o îngustare a cîmpului de observaţie şi un pas înapoi

de la poziţiile şi nivelul poeziei moderne. Dar marele sentiment al liricii frostiene, cel care-i dă viaţă şi culoare, e sentimentul de dragoste şi de duioşie. El străbate întreaga operă şi se satisface întîi asupra naturii ; poetul însuşi e într-o continuă imersiune în natură, din care nu iese la suprafaţă decît foarte rar. Pentru el, abordarea oricărei probleme necesită o analogie cu natura, care să-i dea siguranţa lucrului cunoscut. Imaginile cuprind fără discriminare omul şi natura. Sentimentul e de solidaritate, şi de osmoză continuă. Iată poemul *The Telephone* (*Telefonul*), în care, cu imagistica lui nespus de vie, de desen animat, Frost asemuie o floare cu un receptor şi închipuie imediat o convorbire :

Ducîndu-mă cît mai departe azi,
De acest loc,
Am întîlnit o oră
Cu totul liniştită
Cînd sprijinit cu capul de o floare
Te-am auzit vorbind.
Nu spune nu, te-am auzit prea bine,
Vorbeai din floarea de pe marginea ferestrei,
Ţii minte ce mi-ai spus ?

— *Mai bine spune-mi tu ce-ai auzit.*

— *Găsind o floare, am gonit albina.*
Imi rezemasem capul
Inlănţuind tulpina,
Şi ascultînd mi s-a părut c-aud
Cuvîntul. Oare m-ai chemat pe nume ?
Ori poate-ai spus...
Am auzit o voce spunînd „Vino !"

— *Poate că eu am spus-o, dar în gînd.*

— *Ei bine, am venit.*

(*Mountain Interval*)

Aceasta e cea mai frecventă modalitate de a construi imagini a lui Frost.

Natura frostiană, cu oamenii ciudați care o populează, are ceva feeric, un gust de magie populară, de supranatural, înrudit cu cel shakespearian, cu tot atîtea lumini, sunete, răsfrîngeri, lunecări, umbre.

Influențe poetice se pot recunoaște din Browning, Wordsworth, Emerson, Longfellow, Whittier. Marea originalitate a lui Frost constă însă în amestecarea poeziei cu vorbirea colloquială, lărgirea dimensiunilor clasice ale sonetului de dragoste și ale monologului dramatic. Descrierea, de o finețe rezervată, de o simplitate care-ți dă sentimentul că lipsește ceva și că însăși această lipsă e un farmec, obține capodopere ca acestea :

Cred că știu ale cui sînt pădurile astea ;
Casa lui e jos în sat,
Și n-o să mă vadă, oprindu-mă, cum privesc
Cum se umplu pădurile lui de zăpadă.

Căluțului meu i se pare tare ciudat
Că m-am oprit aici, fără o casă pe-aproape,
Intre păduri și lacul înghețat,
In noaptea cea mai neagră a anului.

Își scutură zurgălăii întrebînd,
De n-a greșit cumva oprindu-se aici,
Doar foșnetul se mai aude
Al vîntului și fulgilor căzînd.

Pădurile sînt fermecătoare, întunecate, adînci,
Dar eu am făgăduieli de ținut
Și multe mile de mers înainte de a adormi.
Și multe mile de mers înainte de a adormi.

(Stopping by Woods On a Snowy Evening — Seara, oprindu-mă lîngă păduri înzăpezite) (New Hampshire)

Opera lui Frost evoluează de la narativ la dramatic, de la furtunos la liniștit, și de la naivitate și inocență la experiență și filozofie. De la un moment anume al creației, Frost încearcă să închege un sistem filozofic, simțind că temelia

strict lirică a poeziei lui devine şubredă. Dar nu reuşeşte să dea decît aforisme în loc de legi, şi dealtfel părerea lui e că omul nu poate cunoaşte :

Presupunînd, dansăm în jurul tainei,
Dar ea stă în mijloc — şi ştie...,

(The Secret Sits — Taina şade)
(A Witness Tree)

după cum locul infim ocupat de om în univers îl îngrozeşte, trezindu-i întrebarea existenţialistă „la ce bun" ? Totuşi Frost reuşeşte să păstreze încrederea în activitatea omului, în forţa lui de muncă, sugerînd că realizările de dimensiune umană sînt suficiente pentru a procura un punct de sprijin. Frost e un partizan al activităţii, al muncii privite ca plăcere şi datorie, ca unică formă de realizare şi justificare a vieţii individului :

Scopul meu în viaţă e să unesc
Marea mea chemare cu cele mărunte
Cum şi ochii amîndoi se unesc într-o privire.
Doar cînd iubirea şi nevoia sînt una
Şi munca un joc cu mize pieritoare,
Totul se poate realiza
De dragul cerului şi al viitorului.

(Two Tramps in Mud Time — Doi vagabonzi în anotimpul ploilor) (A Further Range)

În fine, să spunem un cuvînt despre faimoasa „versatilitate" frostiană, care, împreună cu murmurul împotriva divinităţii (pe care Frost o critică sub haina lui puritană), ne aduc aminte de Tudor Arghezi.

Declaraţiile contradictorii în poeme succesive şi tendinţa de a discuta problemele din mai multe puncte de vedere, simultan, ţin de lipsa unui corset ideologic care să nu permită asemenea jonglerii, ca şi de capacitatea, logică, a oricărui autentic poet de a trăi situaţii multe şi variate, de a fi impresionat, rînd pe rînd, de tot felul de realităţi relative. Lawrence Thompson crede chiar în explicarea poeziei lui Frost pe baza unei unităţi a contrariilor, a cărei repetare în toată opera îi dovedeşte caracterul logic.

O atenție neobișnuită a acordat Robert Frost metricii, lucrînd mai ales în cele două tipare principale ale liricii engleze — iambul strict și iambul elastic. El înlocuiește muzica succesiunii de accente prin cea a cuvintelor, mai ales a celor din conversație. Remarcăm că un vers de Frost poate fi citit accentuînd în două feluri : ritmic și familiar. Eufonia specială a acestei poezii se bazează și pe faptul că Frost este un poet de limbă engleză, limbă ea însăși poezie pentru ureche, limbă de cuvinte scurte, dar de conversiune gramaticală vastă, cu posibilități de combinare a verbelor în poziții inexistente în alte limbi, cu o ordine a cuvintelor care redă sensul și a cărei schimbare permite surprize. Influența pe care o are o limbă analitică asupra poeziei ar merita ea singură un studiu. Alternarea și repetarea de cuvinte puține și simple e de un efect deosebit. Dintre poeții americani contemporani lui, Robert Frost e singurul care, ca să zicem așa, nu intră deloc în oraș. Spre norocul poeziei americane, el coexistă cu Sandburg, care e un atît de acuzat orășean. Din cauza posibilităților civilizației tehnice, natura e foarte la îndemîna poeților americani moderni, care, chiar citadini, păstrează un permanent contact cu ea. Frost e singurul pentru care orașul industrial nu există, de aceea mitul lui în contextul amintit e cu totul special.

Simțurile lui atît de sensibile sînt secondate — am putea spune — de altele interne. Finețea, observația, muzica, toate sînt de o mare și firească frumusețe. Poezia lui nu se transformă, a spus-o chiar el, sau în orice caz crește pe nesimțite. Atribuirea de sentiment uman naturii și invers face din Frost un psiholog al naturii de prima mînă. Această trăsătură de osmoză completă e caracteristica bucolicii lui Frost :

Copac la fereastră, la fereastra mea,
Coborîtă cînd vine noaptea,
Să nu fie nicicînd vreo perdea
Intre noi doi.

Cap vag, înălțat din pămînt ca în vis,
Difuz ca un nor,
Nu toate vocile-ți ușoare, glăsuind,
Pot fi profunde.

Dar te-am văzut, copac, clătinat, zgîlțîit,
Și dacă tu m-ai văzut adormit vreodată,
M-ai văzut și pe mine zgîlțîit cu furie,
Aproape pierdut.

Ziua aceea a apropiat capetele noastre,
Soarta își avea planurile ei,
Capul tău atît de învățat cu vremea de afară,
Și al meu cu cea dinăuntru.

(Tree at My Window — Copacul de la fereastră) (West-running Brook)

După cum Frost practică o anatomie și o fiziologie specială a realității înconjurătoare, omul prezentat de el e o sursă nesecată de surprize, de artă. Atîtea posibilități atribuite omului, de demiurg, călător, inventator, zeu, dau o idee despre încrederea lui Frost în om. Natura lui poetică e constituită pe iubirea suverană, pe dăruirea față de pămîntul plimbării și muncii, și față de semeni. Prima lui armă lirică e acea magie a cuvintelor, dublată de sentimentul de liniște, de încredere atotputernică. Filozofic, poetul e incomplet și inconsecvent față de propriile lui teorii, dar peisajul și sentimentul îi absorb toată energia. Pentru marea întrebare a vieții un răspuns poate fi munca, seninătatea morală, dragostea pentru frumos, în fapt filozofia simplă a omului care trăiește. De îndată ce încearcă o discuție la alt nivel, poetul se pierde. În marele ocean al poeziei moderne mondiale, Frost vine cu un original sentiment al naturii, cu acest ciudat optimism al singurătății.

Din întreaga operă a lui Robert Frost, din valoarea ei, ideea care se naște e aceea a poeziei ca mijloc de cunoaștere a vieții și a omului, de satisfacere a unor nevoi vitale, de sprijin solid al existenței. Iată chiar cuvintele poetului într-un credo intitulat: *The Figure a Poem Makes* (*Înfățișarea unui poem*): „Poemul începe în încîntare și sfîrșește în înțelepciune... într-o clarificare a vieții". Ceea ce-l face deosebit (între atît de deosebiții unul de altul poeți americani), e interesul pentru viața omului și cuvintele lui, pentru partea din viața omului care e realmente „poezie", pentru misteriosul

suflet capabil să surprindă frumosul şi ciudatul în realitatea înconjurătoare.

În concluzie, cu toate multele şi regretabilele confuzii în structura poetică, Frost rămîne un mare autor modern, de remarcabilă forţă şi efect estetic copleşitor. Viaţa lui capătă o adîncă semnificaţie în cuvintele de mai sus, în care Robert Frost mărturiseşte cu căldură că a scris pentru oameni.

Viaţa românească,
ianuarie 1965

N.A. Toate traducerile care însoţesc această lucrare sînt traduceri literale, cele mai potrivite, socotesc, pentru a transmite un poet în cazul unui studiu critic.

După Robert Frost şi, coincidenţă tulburătoare, la aceeaşi vîrstă patriarhală (optzeci şi nouă de ani), iată că America îl pierde pe Carl Sandburg, alt glorios promotor al poeziei americane moderne. „Moderne" spunem noi, ca europeni obişnuiţi cu timpul. Pentru americani, poezia modernă înseamnă deseori poezia ultimilor cinci ani, şi desigur că Sandburg era de mult pentru ei un clasic în sensul temporal al cuvîntului. Acum, la moartea omului din Chicago, europeni şi americani întorc capul, uitîndu-se peste umăr, cu sentimente deosebite, în trecut. Sandburg luminează acolo, ca unul din edificiile de beton şi oţel cîntate în devotata şi naiva lui tinereţe. Rămîne el, oare, nou şi amplu, ca şi oraşul în care a cîntat? Căci marile oraşe şi marii poeţi par să-şi împartă dreptul la o tinereţe dincolo de timp, iar Sandburg se ridică în poezia americană strălucitor şi înalt, cît însuşi Chicago deasupra cîmpiei de ferme din jur.

Fiu de emigranţi suedezi analfabeţi, el însuşi foarte lipsit de cultură, tînăr cu o mie de profesiuni, reporter, poet, romancier, biograf al lui Lincoln, cîntăreţ şi culegător de „folk songs", scenarist de filme, cel mai cunoscut dintre aşa-zişii „prairie poets", creator împreună cu Edgar Lee Masters şi Vachel Lindsay al unui nou idiom poetic, un idiom „Midwest", opus celui „New England" practicat de Frost şi Edwin Arlington Robinson, „jurnalist al poeziei", cum îl numea un critic, laureat al Premiului Pulitzer, continuator al tradiţiei whitmaneşti, dar şi adept al direcţiei imagiste etc., etc., toate acestea sînt desigur exacte, iată omul, iată mitul care l-a înconjurat. Poezia lui a fost extrem de populară în Statele Unite, influenţe şi elemente ale ei putînd fi regăsite în autori

atît de diferiți ca William Carlos Williams, E.E. Cummings sau mai tîrziu Karl Shapiro, chiar în proza greoi lirică a lui Dos Passos. Neglijența, chiar incorectitudinea sintactică, elasticitatea construcției, sărăcia vocabularului, improprietatea termenilor, prozaismul, monotonia, lipsa de rigoare a gîndirii, brutalitatea și stridența orchestrației, excesul de vizualitate și filozofia foarte comună i-au fost descrise de analiști ca niște mari calități, ceea ce ele și sînt în directa și democratica lui operă. Ce rămîne însă, azi, la moartea poetului, din opera peste care alte generații și-au scris versurile, strat după strat, acoperind-o cu o ingratitudine de continuatori? Rămîne întîi, splendid și plin de vigoare, orașul. Sandburg a fost poetul din Chicago, poetul care a scris despre Chicago, mai mult chiar, poetul care a scris un Chicago! Pierdut de tînăr în hățișul de blocuri, în jungla de case, pe bulevarde ca în niște văi, pe străzi ca de-a lungul unor poteci, singur și poet în al doilea oraș ca mărime al Statelor Unite, Sandburg a părăsit pe hîrtie, plecînd dintre noi, un oraș gigantic, plin de o monstruoasă frumusețe, un oraș neterminat totuși, ca un poem fără stanța finală, pe care doar timpul îl poate împlini. Chicago este cea mai mare piață de cereale și de vite din lume, cel mai mare producător de carne conservată din lume, și posedă colosale industrii de fier și oțel, echipament electric, produse chimice și textile. Toate acestea înseamnă o formidabilă aglomerație umană. Dar în anii 20 Chicago înseamnă și gangsterismul provocat de prohibiție, și sărăcia negrilor din Southside, și jazz-ul „Chicago Style", cîntat la trompetă de Bix Beiderbecke și la saxofon de Frankie Trumbauer. Un oraș univers, căzînd zgomotos și plin în ochii adînci și lacomi ai tînărului Sandburg, otrăvindu-l cu luminile lui simfonice și cu limba lui grăbită și esențială. Este ceea ce ne-a lăsat, întreg și teribil, Carl Sandburg în versurile pe care le-a scris, și acest mare oraș se dovedește a fi fost obsesia lui, patima lui, știința și arta lui, un program estetic inconștient, o continuă aspirație și satisfacere. Există poeți care, ca și Sandburg, scriind despre orașe, ajung *să scrie acele orașe*, să le recompună în pagini, în poeme inegale ca și nivelele acoperișurilor, în versuri de variabilă lungime și întortocheate ca niște străzi cu intrînduri și ramificații, construind din cuvinte ca din cărămizi, făcînd ideile să circule ca într-un veritabil trafic urban, creînd o panoramă variată, cu zone și

circuite, lumini şi culori, tăceri şi muzici. Impresia pe care o lasă această poezie e durabilă, grea şi complexă ca şi mediul natural pe care-l descrie, şi ea transmite o cu totul altă dispoziţie decît cea a americanului de coastă, pe care Oceanul îl leagă de toate părţile lumii. Marele oraş e ca un vas eşuat în cîmpie, la o mie de mile depărtare de Atlantic. „Americanitatea" acestei poezii o depăşeşte pe a celei din Noua Anglie. Pentru Sandburg, turnul de fildeş e un zgîrie-nor. Iar undeva sub temelii doarme poetul, el însuşi zidar odată, ca în toate miturile în care constructorul cade victimă operei. De pe urma lui Sandburg a rămas, viu şi etern, născut şi numit abia prin poezie, un oraş.

Gazeta literară,
3 august 1967

EDGAR LEE MASTERS AUTORUL UNEI SINGURE CĂRȚI

În sfîrșit, mai bine mai tîrziu decît niciodată, Editura pentru Literatură Universală și poetul Ion Caraion dăruiesc cititorilor noștri cea mai semnificativă operă a lui Edgar Lee Masters, *Antologia orășelului Spoon River*. Cu această carte, literatura americană, întrezărită la noi încă destul de sumar și prin filtrul a multe prejudecăți, face un pas înainte spre adevărata ei înfățișare.

De la apariția *Antologiei* în Statele Unite (1915), lirica americană a evoluat atît de mult încît Masters nu mai e considerat de unii decît un precursor, și se găsesc istorici literari care îl ignoră. Orice analiză onestă îl scoate însă iar la suprafață pe acest creator și restabilește îndatorarea pe care o au față de el o mulțime de stele care l-au urmat. Masters a scris mult, a scris toată viața lui, care a fost lungă, ridicîndu-se o singură dată deasupra unui pașnic nivel provincial. Cu excepția unei caustice biografii a lui Abraham Lincoln, tot restul operei (biografii, poeme, romane) azi nu mai e de citit. Singură *Antologia orășelului Spoon River* e însă suficientă pentru a face din Edgar Lee Masters nu numai un poet memorabil, ci mai ales un reprezentant al conștiinței americane (lucru pe care l-au reușit mai puțin chiar giganți spectaculoși, gen Hemingway). Despărțindu-l pe Masters de ceea ce se spune despre el în mod obișnuit (că a fost unul din poeții „locali" ai Renașterii de la Chicago — renaștere numită nemotivat astfel, pentru că în 1913 la Chicago nu a avut loc o renaștere, ci chiar o naștere, prima zvîcnire artistică a orașului —, că e omul unei singure cărți publicate la patruzeci de ani trecuți, că s-a format în atmosfera revistei lui Harriet Monroe — *Poetry* etc.), observăm că el e unul din rarii autori americani

care, în secolul nostru, au reflectat asupra morții, au făcut din ea tema unei cărți întregi, și au reprodus prin ea foarte fidel și cuprinzător conștiința americană. În această direcție, poezia lui Masters și performanța lui sînt singulare, și e curios cum critica americană nu insistă pe această latură a personalității autorului, mărginindu-se chiar și în analiza acestei *Antologii* la valoarea de caracterizare satirică și la deducțiile psihologice, care, oricît de interesante, nu duc, pînă la urmă, la nici un fel de noutăți.

Recurgînd la un procedeu ingenios, compunerea de epitafe pentru mormintele unui orășel din Vestul Mijlociu, Masters îi face pe morți să vorbească. Tonul lor e de multe ori amar, sarcastic, vindicativ. Ce aflăm ? Întîi niște adevăruri previzibile. Că cetățenii orășelului trăiau însinguraţi, întreținînd relații convenționale, fără să se mărturisească unii altora, că viața lor a fost o luptă pentru bunuri mult mai adeseori decît una pentru afecțiune, pace a spiritului și sănătate morală, că încercarea multora dintre ei a fost să-și adoarmă sau să-și izgonească toate candorile și puritățile ca să poată da frîu liber unui viguros, dar pînă la urmă sterilizator utilitarism, că puținele momente de fericire au fost furate și plătite prea scump etc., etc. Melancolia evocării, spontaneitatea confesiunii, puterea revelatoare a detaliului concret, contradicția ironică a existenței, regretul căii abandonate, cruzimea vieții de care omul fuge spre cruzimea morții, toate se cuprind în aceste mici poeme și se învestesc cu o mare forță de impact asupra lectorului, asigurată și de degajarea tonului, de simplitatea versului și a metaforei, de naivitatea soluțiilor propuse. Folosind meschinăria, mediocritatea, grotescul relațiilor omenești, ale căror proporții reale se pot măsura abia în fața morții, Masters face o foarte penetrantă critică a conformismului american și atinge în el viciile naționale.

Mai mult decît atît, însă. După lectura integrală a acestei cărți (scrisă, să ne amintim, între 1913 și 1915), un cititor mai atent și mai dispus la meditație trage niște concluzii mai neașteptate și mai grave. Deși americanii foarte tipici din această carte sînt de cele mai multe ori creștini practicanți și foarte convinși de adeziunea lor la ființa Domnului, în cea mai bună tradiție a sfîrșitului secolului trecut și a primelor două decenii ale acestui secol, e limpede că ei sînt cu totul nepregătiți pentru contacte spirituale superioare, și comunicația

lor cu transcendentul e pur formală. Ne putem explica astfel de ce, în fața morții, niște creștini se gîndesc atît de puțin la mîntuire. De aici încep investigațiile lui Masters (inconștiente, poate) asupra conștiinței americane, investigații care fac loc unor tulburătoare profeții. Fără să vrea, Masters ne spune că americanii nu sînt pregătiți pentru moarte (pe care deseori o percep numai exterior și violent), că nu sînt capabili să contemple moartea, că în ei moartea nu provoacă nici o dezbatere teoretică, nici o prea adîncă criză sufletească, că lumea de dincolo e imaginată de ei ca într-o pictură naivă, că Dumnezeu e un fel de paroh mai mare, mai bătrîn și mai distrat, că — prin urmare — neînțelegînd moartea, e îndoielnic că pot înțelege cum trebuie chiar viața, că gîndirea lor e prea simplă și prea impersonală, că doctrinele succesuale și modul de viață pe care îl creează îi înstrăinează pe americani de ei înșiși. Toate aceste constatări au fost confirmate de evoluția actuală a spiritului american. Or, bogăția și sănătatea unei conștiințe se judecă tocmai în raport cu cîteva chestiuni fundamentale, și, în fața morții, conștiința americană apare în cartea lui Masters încă prea tînără, exagerat încrezătoare în darurile ei, incompletă și chiar constituită în grabă, ezitînd în fața unor mari sarcini, refuzînd să se pună în discuție, să devină subiect de îndoială, refugiindu-se prea repede în răspunsuri gata făcute, în rezolvări facile, cu aspect solid, dar profunzime nesigură, care, mai ales în lumea modernă, se potrivesc greu situațiilor noi, mult mai dureroase decît în cele din trecut, și responsabilităților morale sporite.

O asemenea perspectivă deschide *Antologia*, cu atît mai interesantă cu cît autorul probabil nici n-a bănuit-o astfel și s-a făcut, fără să știe, purtătorul unei realități interioare ce avea să se dezvăluie întreagă cu cîteva decenii mai tîrziu. Cetățenii din Spoon River nu vroiau să moară, pur și simplu pentru că nu știau să moară, pentru că moartea era, pentru cei mai mulți dintre ei, un accident neplăcut și neprevăzut, ca ruperea unui picior obligînd la o neașteptată imobilitate pe un excelent jucător de base-ball. E curios cum nimeni nu face azi o apropiere între concluziile care se pot trage din această carte și stările sufletești ale celor mai recenți eroi ai literaturii americane. Golul sufletesc al eroilor lui Truman Capote din romanul *Cu sînge rece*, de pildă, doi tineri care au asasinat fără să știe pentru ce asasinează și ispășesc cu

viața fără să știe pentru ce ispășesc și cum, și care, cu totul străini de moartea lor, pășesc spre scaunul electric cu gura încă strîmbată de guma de mestecat, pe care o scuipă abia în secundele premergătoare morții, poate fi retrasat pînă la opacitatea definitivă față de moarte a lui Knowlt Hoheimar, ori a lui Hod Putt, ori a altor personaje din Spoon River. Acum mai mult ca în orice alt moment, cînd agresiunea tehnică atinge culmea, americanii, în frunte cu scriitorii lor, par să nu mai gîndească moartea decît în datele științifice, mulțumindu-se cu o prea simplă justificare biologică, refuzînd o dimensiune morală, și iată pentru ce *Antologia orășelului Spoon River* rămîne o carte rară, și ca realizare și ca intenție.

România literară,
26 decembrie 1968

POEZIA AMERICANĂ NEAGRĂ
O ANTOLOGIE
de ARNA BONTEMPS

Editura *Hill and Wang* din New York a republicat de curînd o antologie a poeților negri americani, editată și prefațată de Arna Bontemps, poet și prozator, bibliotecar la *Fisk University*, editor al altor antologii de poezie neagră : *The Golden Slippers* (*Papucii de aur*) și *The Poetry of The Negro : 1746—1949* (*Poezia negrilor : 1746—1949*, în colaborare cu Langston Hughes). Antologia de față, *American Negro Poetry* (*Poezia negrilor americani*) cuprinde în 186 de pagini 55 de poeți, ale căror 171 de poeme acoperă 70 de ani de activitate literară, reușind să fie un complex portret al negrului în cadrul națiunii americane și al poeziei lui în literatura națională. Acordînd poeților reprezentanți un spațiu vital de pînă la 13 poeme, editorul dă și note biografice, și păreri personale asupra dezvoltării poeziei de culoare în Statele Unite, într-o scurtă prefață.

Primele acte lirice ale negrilor americani au avut loc acum mai bine de două sute de ani. În 1746, Lucy Terry, o tînără sclavă negresă pe jumătate analfabetă, scria versuri despre un raid indian în Deerfield. În 1773, o altă tînără negresă, Phillis Wheatley, de 17 ani, născută în Senegal și vîndută ca sclavă la Boston, scria poeme morale și religioase care i-au cîștigat libertatea. Aceleiași tradiții a scriitorilor sclavi, veche, după cum observă Arna Bontemps, de la Esop și Terențiu, îi aparțin Jupiter Hammon și George Moses Horton. Dar adevărata emancipare literară a negrilor își are originea în victoria aboliționismului, și triumful expresiei în așa-zisa Harlem Renaissance („Renașterea din Harlem" — 1920—1930).

Cel mai bătrîn dintre poeții antologiei de față, James Weldon Johnson, s-a născut în 1871. Poeții ei cei mai tineri, Horace Julian Bond și Carl Wendell Hines Jr., sînt născuți în 1940. Între aceste limite se înscriu nume apreciate, ca Paul Laurence Dunbar, Georgia Douglas Johnson, Frank Horne, Langston Hughes, Arna Bontemps, Countee Cullen, Gwendolyn Brooks, de generații, extracții sociale, influențe și nuanțe literare diferite, alcătuind o panoramă greu de sintetizat în tipuri. Există însă cîteva trăsături foarte specifice, care au făcut pe mulți critici să-i discute în afara curentului principal al literaturii americane. Astfel, vasta antologie *Modern American Poetry — Modern British Poetry*, editată de Louis Untermayer (1926), nu include decît trei poeți negri : James Weldon Johnson, Langston Hughes, Countee Cullen ; alte antologii cu reputație (*The Oxford Book of American Verse* — de F. O. Matthiessen, 1958 ; *The Faber Book of Modern Verse* — de Michael Roberts, 1963 ; *A Pocket Boob of Modern Verse* — de Oscar Williams, 1963 ; *New Poetry* — de A. Alvarez, 1964) nu dau nici măcar un poet negru, fiind alcătuite tot pe aceeași idee, pînă la urmă greșită, că, în cadrul poeziei de limbă engleză, poezia neagră are un ton cu totul deosebit. Trăsăturile de care am vorbit se adaugă poeziei negrilor, fără să-i altereze specificul național, care este american. În general fondul ei de influență e mai puțin elevat decît cel al poeziei albilor, tensiunea intelectuală mai scăzută, construcția filozofică mai șubredă. Ea are ca surse folclorul negru, biblia, jazzul (blues, spirituals) și, abia de curînd, cultura europeană. Rafinamentul, speculația, simbolurile, sistemul înalt de idei, de tip Eliot, îi sînt aproape necunoscute. Inspirația ei e în cotidian și social. Are, în schimb, un patos cu totul special, o mare simplitate, o potențare maximă a faimoasei „matter-of-factness" americane (tonul de degajare inimitabilă, curajul de a spune platitudini etc.). Poetului erudit, practicînd un scepticism superior, poetul negru îi opune o seducătoare francheță, o inocență copilărească în fața vieții, o încredere firească în om. Culoarea și concretul, simțurile, ritmul, muzica au importanță mărită. Puterea poeziei negre stă în comunicarea directă, în sugestie, caracterul ei e mai mult implicit.

Preocuparea socială e mai ales lupta pentru emanciparea populației de culoare. Mulți poeți negri exploatează comple-

xul pielii. Protestul ajunge extrem în poeme ca *Between the World and Me* (*Între lume şi mine*) de Richard Wright, sau *The Chicago Defender Sends a Man to Little Rock, Fall, 1957* (*Apărătorul din Chicago trimite un om la Little Rock, Toamna, 1957*) de Gwendolyn Brooks, poeme în care e evocat linşajul. Sentimentul injustiţiei rasiale a creat o reacţie de izolare a negrilor, de întoarcere nostalgică spre Africa. În general, tehnica poetică care traduce acest sentiment este o invocaţie retorică a ţinutului ecuatorial cu fiare, idoli negri, dansuri şi totemuri. Ideea e aceea a originii deosebite, care se exprimă şi azi, în cîntece şi versuri, în refuzarea înglobării în restul naţiunii :

Căci m-am născut departe de clima natală,
Afară din timp, sub ameninţarea omului alb.

Claude Mc Kay
(*Outcast — Proscris*)

Miel al Domnului, deşi
Ţi vorbesc astfel, în inimă
Am două feţe.

Countee Cullen
(*Heritage — Moştenirea*)

Această legătură cu trecutul unui alt continent nu a izbutit, totuşi, să creeze un specific integral deosebit şi opus specificului naţional al întregului popor american. Africa rămîne un clişeu estetic, o tristeţe tradiţională exprimată cu mijloacele poetice cele mai autentic americane. Dealtfel, cei mai mulţi poeţi negri n-au ezitat să se declare definitiv cetăţeni americani (Langston Hughes : „Şi eu cînt America, / Eu sînt fratele negru / Şi eu sînt America", în *I, Too — Şi eu* ; Pauli Murray : „Nu avem alt vis, nu avem altă ţară", în *Dark Testament — Testament negru*).

O altă temă tradiţională este evocarea unui trecut agricol pe plantaţiile Sudului, cu omagii poeţilor anonimi, autori ai primelor cîntece negre (James Weldon Johnson, *O Black and Unknown Bards — O negri poeţi anonimi*, Claude Mc Kay, *Flame-Heart — Inimă de foc*, Paul Laurence Dunbar, *The Party — Serata*, Jean Toomer, *Georgia Dusk — Amurg în*

Georgia, Song of the Son — Cîntecul fiului). Sînt descrise cîmpurile din Sud, de pe care se întorc seara muncitorii agricoli cu cîntece, apare cultul lui Mississippi, fluviul-zeu, poartă a tuturor plecărilor în folclorul negru (Langston Hughes, Jean Toomer etc.). E de observat că și în poezia new-yorkezilor, ca și în toată muzica de jazz, un mare loc îl ocupă acest dor al Sudului natal, cîteodată complet necunoscut autorului, dar pentru care el are, în lumea metalică, industrială, a Nordului, un „yearning", un „homesickness" (dor de casă).

Din cauza acestei legături cu folclorul, s-a creat o tradiție a simplității punctate cu amintiri din Biblie, ritmuri de jazz și mai ales transcrieri fonetice ale conversațiilor dialectale între negri. Abia mai tîrziu poeții cu cultură anglo-europeană solidă au abandonat această formulă. Nu există însă poet negru care să nu fi scris despre jazz sau chiar texte pentru jazz. (Această mină de aur pentru melancolia modernă a fost, dealtfel, exploatată și de albi.) De asemenea, foarte mulți poeți aduc pe scenă un personaj nou : „the jazzer" (cîntărețul de jazz), visător, absent, exprimînd o tristețe congenitală la trompetă, saxofon, banjo. Acest cîntăreț are puteri de zeu asupra asistenței, pe care o vrăjește și consolează (de aici și frecventa reprezentare a unui Dumnezeu negru cîntînd din trompetă, sus în cer).

Tristețea ascunsă adînc sub vocea lui,
Lumina blîndă în ochii stranii, căprui,
Singur cu strunele lui, cu amintirile lui...

Sterling A. Brown *(When de Saints Go Ma'chin' Home — Cînd sfinții pleacă acasă)*

Gingaș ridică saxofonul
Spre buzele întredeschise, vezi ?
ca să spună lumii întregi
că el e un om negru, că
a fost trimis aici ca să ne-nvețe
biblia neagră a jazzului.

Carl Wenddel Hines Jr. *(Two Jazz Poems — Două poeme de jazz)*

Marea majoritate a noii generații de poeți, aparținînd „Renașterii din Harlem", cultivă citadinul în ce are el specific american : orașele de sky-scrapers luminați, cu zgomotele simfonizate în baruri cu orchestre, mașini, aglomerație umană etc. În atmosfera aceasta, poetul ultrasensibilizat se simte singur și e cîteodată împins la gesturi fatale :

TUTUROR

Piatra mea
Se scufundă iute
In sînul lacului negru, adînc
De uitare...
Prea puțin i-am tulburat pieptul,
Totuși malurile de departe
Care nu m-au cunoscut
Vor simți sărutul fugar
Al valurilor mele concentrice...

Frank Horne
(Notes Found Near a Suicide
— Note găsite lîngă o sinucidere)

Dar, deasupra acestor crize, proprii oricărui poet și oricărei poezii, forța, fermitatea, optimismul încoronează cartea :

Aceasta e o Americă nouă,
Insuflețită de fiecare american.

. . . . . .

Dincolo de plante — animale,
Dincolo de animale — omul,
Dincolo de om — universul.

Marea lumină,
Lăsați Marea Lumină să vină !

Jean Toomer *(Brown River, Smile*
— Riu cafeniu, zîmbește)

Prezicerea care se poate face este aceea că, prin accentuarea intelectualizării și prin contopirea cu formele majore ale culturii americane, această poezie poate da rezultate estetice remarcabile.

Viața românească,
aprilie 1965

NORMAN MAILER : „CEI GOI ŞI CEI MORŢI"

Norman Mailer se găseşte în clipa de faţă în centrul atenţiei publice mult mai mult decît în 1948, anul apariţiei viguroase cu un remarcabil roman de război, intitulat *Cei goi şi cei morţi*. Ultima lui carte, publicată integral în revista *Harper's Magazine* în martie 1968, se numeşte *The Steps of the Pentagon* (*Treptele Pentagonului*) şi pare să creeze un gen nou de proză, pe care Mailer îl anunţa oarecum în *Advertisements for Myself* (*Reclame pentru mine însumi*, 1959), o culegere de texte în care se cuprindeau reflecţii despre literatura americană şi despre relaţia autorului american cu scena umană şi politică pe care evoluează. *Treptele Pentagonului* e un fel de reportaj, cu indiscutabilă fidelitate documentară, retrasînd evenimentele întîmplate în timpul unui faimos *weekend* la Washington, în toamna lui 1967, cînd a avut loc o gigantică demonstraţie pentru încetarea operaţiunilor militare în Vietnam, pentru orientarea efortului american în direcţii strict pacifice etc., demonstraţie la care au participat mulţi intelectuali. Între ei era şi Norman Mailer, care a şi suferit după aceea o scurtă detenţiune, condamnat fiind pentru manifestările lui publice. Ingenios, autorul s-a ales pe sine ca erou principal, a scris despre sine la persoana a treia, folosindu-şi adevăratul nume („Norman Mailer a spus... Norman Mailer a întrebat..."), mărturisind intimităţi ale vieţii de familie, ale cercului de amici, ale activităţii intelectuale, făcîndu-şi analiza şi chiar psihanaliza gestului estetic şi politic, deseori cu curaj autocritic. În fapt, nu e poate vorba de un reportaj, ci de un film verbal al participării scriitorului american la viaţa colectivă, film în care se folosesc toate metodele de „flash-back" şi de „look inside" pentru a se pune în lumină rădăcinile morale

și psihologice ale scrisului american în ziua de azi. Ca înfățișare strict literară, cartea e o combinație de eficiență epică (în buna tradiție a Statelor Unite) și de sofisticație mordantă, în stilul artificios și autoironic al eseului englezesc. Aprecierile cele mai serioase au confirmat meritul lucrării în percepția neidealizată a condiției politice, intelectuale și umane în Statele Unite contemporane, și în efortul de discriminare a valorilor americane adevărate.

Cu această carte, Mailer reia ideea cea mai interesantă a romanului cu care s-a afirmat. Aceea, exprimată încă tulbure și stîngaci în *Cei goi și cei morți*, a primejdiei pe care o reprezintă pentru o mare națiune propria ei forță militară. Un alt aspect al aceleiași chestiuni, acela că primii cetățeni răniți (și cel mai dureros răniți) de complexul de supraputere în care intră o mare națiune sînt artiștii ei, e dezbătut într-un alt roman, *The Deer Park* (*Parcul căprioarelor*, 1955), în care autorul reproduce viața unei colonii de artiști, undeva în apropierea Hollywood-ului, colonie ai cărei membri încearcă să se apere sufletește de efectul desfigurator al McCarthyismului. Din convingeri înrudite decurge simpatia pentru generația „Beat", pe care Mailer și-a manifestat-o de mai multe ori în scris, cu deosebită claritate și energie în eseul *The White Negro* (*Negrul alb*, 1957). Ideile acestea par astăzi a se fi copt suficient pentru a ocaziona cărți de atitudine cum e *Treptele Pentagonului*. Un lucru pe care Mailer l-a sesizat în mod superior e somnul conștiinței politice a americanului obișnuit, marea influență pe care o poate avea scriitorul în trezirea acestei conștiințe politice, necesitatea acestei conștiințe într-o națiune narcotizată de nivelul de trai și de escalada tehnică. Mesajul lui pentru confrații intelectuali este acela că opțiunea politică a intelectualului are o valoare și un impact tot mai mari, iar neparticiparea lui un efect din ce în ce mai dezastruos.

Cei goi și cei morți e, însă, în primul rînd, o carte de interes literar, chiar dacă toate ideile de mai sus se încarnează în ea, unele pe negîndite. Un roman voluminos și dens, scris răbdător și egal, uneori monoton, de un enciclopedist al vieții. Oamenii goi și morți sînt americanii și japonezii care și-au disputat o insulă obscură din Oceanul Pacific. Eroii imediați sînt soldați și gradați dintr-o unitate americană de recunoaștere. Ei trec oceanul, sînt debarcați pe coasta bizară a insulei,

se angajează în junglă, dau piept cu dușmanul, scapă prima oară, scapă încă o dată, sînt răniți, în sfîrșit mor. Norman Mailer nu s-a ferit de banalitățile războiului. Dimpotrivă, le-a strîns pe toate în carte, cu o pasiune de colecționar. Toate situațiile de luptă clasice îi așteaptă pe eroi. În spatele frontului, în cazarmă, atmosfera e cea specifică, mediile sînt obligatorii : infirmeria cu soldați care încearcă să tragă chiulul, bucătăria, popota ofițerilor, în care se poartă cele mai mediocre dezbateri despre politică și război, confidențele pe care le face comandantul unui subordonat favorit, corespondența, amintirile etc. Urmează momente de mișcare, atacuri, apoi iar acalmii, și din cînd în cînd cîte-o incursiune în viața antebelică a vreunui personaj, mod foarte naiv-american de căutare a timpului pierdut, nedezgropînd din trecut decît acțiuni și obiecte (pasajele acestea sînt botezate, dealtfel, cu un umor inconștient, „the time-machine" — mașina timpului, oferind cititorului fotografii ale Americii din perioada Prohibiției ori a Depresiunii, care amintesc de paginile lui Dos Passos). În genere, la sfîrșitul celui de-al cincilea deceniu, poziția unui romancier american era foarte ingrată, pentru că toată lumea era fascinată de coloșii care umpluseră cu scrisul lor deceniile trei și patru. Cu atît mai ingrată poziția unui autor de roman de război, care nu urma deloc stilul lui Hemingway din *Adio, arme*, respingînd personalizarea evenimentului istoric și obstinîndu-se să descrie în detaliu, dar destul de exterior ca ton, gesturile unui grup de infanteriști cît se poate de obișnuiți. Totuși, în zdrobitoarea lui banalitate (căci banale sînt pînă și senzaționalele relatări de pe cîmpul de luptă, și cruzimile anatomice, și preciziile limbajului), romanul nu poate fi contestat. Croft, Gallagher, Goldstein, Hearn și celelalte caractere, toate repetînd cazul americanului scos din continentul lui foarte civilizat, dar foarte simplu și provincial, pentru a fi proiectat în dimensiunile amețitoare ale întregii lumi aprinse de un război uriaș, insistă asupra cititorului pînă cînd îl conving definitiv. Descripția conștiincioasă și plată, căutarea sîrguitoare a tuturor locurilor comune, împlinirea tuturor așteptărilor, ca și finalul imposibil prin normalitatea lui stupidă, toate se adună într-o carte indiscutabilă, a cărei lipsă de calități o imprimă profund în memorii și conștiințe. Recordul unei experiențe redate așa cum e, cu un respect deplin (aproape ostil și alienator, am

zice) pentru realitate, a fost atins de foarte puține ori la nivelul literaturii. Neutru, impersonal, străin, inabil, Norman Mailer a scris cel mai bun roman american despre ultimul război. Onestitatea lui obligă lectorul, forțează emoția, smulge calificativul. Cînd a sfîrșit acest roman, Mailer s-a simțit, fără îndoială, eliberat de o misiune de onoare și de o aventură vie. Finalul romanului salvează pe cititor, lăsîndu-l însă marcat de fapte și probleme a căror natură sparge esteticul, integrîndu-se în zona necesității psihologice, satisfăcînd o supremă curiozitate obiectivă.

De la acest roman atît de „cinstit" și pînă la producția de azi a lui Mailer e un drum destul de lung. Mai ales că în ultimele cărți autorul se dovedește tot mai interesat de recepția pe care o poate provoca pagina sa, și în consecință realizează un subtil joc de deducție, încercînd să afle dinainte ce dorește publicul și critica pentru a le putea mulțumi. Această performanță publică, această teatralitate, care în cîteva rînduri i-a fost reproșată violent de alți scriitori, deocamdată nu jenează rezultatul estetic, mai ales că între timp Mailer a progresat mult în regia propriilor texte. Dar se poate ivi la un moment dat ruptura între public și autor, care deocamdată merg mînă în mînă și își aprobă reciproc atitudinea, sau măcar bănuiala publicului de a i se oferi neloial tocmai ceea ce dorește mai mult.

România literară,
6 februarie 1969

„CENTAURUL"
de JOHN UPDIKE

După stingerea energiei sportive (Hemingway), după surdinarea conştiinţei mistice (Faulkner), după epuizarea anchetei sociale (Dos Passos), după restrîngerea la perspectiva intelectuală (Thornton Wilder), după dispariţia misterului epic (Steinbeck), nu e o noutate să spui că proza americană trece de ani de zile printr-o criză. Însă, prin rafinamentul tehnic, prin şocul stilistic ori tematic, prin recurgerea la poezie, prin lărgirea confesiunii sexuale, romanul american e încă departe de a se afla în impasul în care s-a scufundat cel francez. Regula de aur a literaturii americane, vandabilitatea, e încă sursa primă a disciplinei de lucru a prozatorului american. Cu toată ironia implicită a fenomenului, să recunoaştem că un asemenea simţ comercial împinge în mod fericit artistul la rezolvarea, ori măcar la studierea problemelor colectivităţii. Şi azi, ca şi ieri, romancierul american e un artist citit de audienţe deosebit de largi. Cîtă vreme audienţa există, speranţa rămîne întreagă. Agitatorii sociali şi politici (Mailer, Baldwin, Malamud), ori exploratorii cruzimii (Truman Capote) adaugă şi ei relief unei scene literare care îşi pierde substanţa pentru a cîştiga în investigaţie şi spectacol. Ca întotdeauna în proza americană, nu doctrinele, ci indivizii durează. Romanul nonficţional (Capote) şi jurnalistica personalistă (Mailer) sînt deja privite ca efemere.

Pentru a promova aspectul într-adevăr reprezentativ, punctul de vedere al unei instituţii europene trebuie să fie discriminant pînă la exces. Între atîţia autori cu public larg, unei edituri româneşti îi e, desigur, greu să se orienteze fără greş. Însă, făcînd cuvenita operaţie de apropiere către Mailer, Sty-

ron, Salinger, Capote, Updike, e curios cum pînă acum nu avem o versiune a măcar unuia dintre romanele lui Saul Bellow, incontestabil cel mai înzestrat, mai autentic, problematic mai cuprinzător, mai emoţionant, mai solid din punct de vedere epic, şi mai... „european", adică mai capabil de contact cu conştiinţa europeană pe linia artei prozei şi a dezbaterii mintale, dintre toţi creatorii americani postbelici. Ar fi timpul unei asemenea iniţiative, care ar crea pe loc proporţia exactă a tuturor celorlalţi, transmişi anterior, în spaţiul scrisului american şi mondial.

Pînă atunci, ne mulţumim cu John Updike şi alţii de aceeaşi talie. Updike s-a născut la Shilington, Pennsylvania, în 1932, a făcut studii la Harvard şi la şcoala Ruskin de arte frumoase de la Oxford, în 1955—1957 a fost redactor la *The New Yorker*, în 1959 a publicat romanul *The Poorhouse Fair* (*Sărbătoare la azilul săracilor*), pentru care i s-a decernat premiul Fundaţiei Richard şi Hilda Rosenthal, urmat în 1960 de *Rabbit, Run* (*Fugi, iepure*) şi în 1963 de *The Centaur* (*Centaurul*). A mai publicat nuvele, eseuri umoristice, poeme. Locuieşte împreună cu soţia sa şi trei copii la Ipswich, Massachussetts, şi nu e un mare scriitor.

Updike e un bun „miniaturist" (cum observă cu fineţe Sorin Alexandrescu în interesanta prefaţă a ediţiei româneşti a *Centaurului*). Atît, însă, nu poate fi destul şi e aproape de mirare ca un scriitor atît de „fenomenolog" să fi fost declarat măcar o clipă mare speranţă şi urmaş al lui Hemingway. Dar o permanenţă există în opera lui. Aceasta este fuga. Începînd cu nuvela *Flight* (*Fuga*), culminînd în *Fugi, iepure*, revenind într-o formă mai subtilă în *Centaurul*, fuga este marea emoţie, tema unică, obsesia creatoare a prozei lui Updike. Harry Angstrom, „iepurele", e un american mediocru, neamenințat de mizerie, prizonier al unei vieţi nedramatice, al unei căsătorii fericite, al unui peisaj normal şi paşnic. Tot acest decor care ar trebui să satisfacă îl duce deodată pe erou la o fugă pe cît de neaşteptată, de sterilă şi de copilărească, pe atît de necesară, de absorbantă şi de epuizantă. Eroul se refugiază din oraşul, slujba şi căminul lui în iubirea pentru o femeie nici frumoasă, nici sensibilă, cu care are un copil nedorit de nici unul din ei. Alături de această femeie el se echilibrează o clipă. Numai una, în care el şi iubita lui

nu reușesc, poate nici nu încearcă, să-și comunice nimic. După ce află că va fi tatăl unui copil nelegitim, eroul, „cuprins de o dulce panică ce devine tot mai ușoară, mai iute și mai liniștită, fuge. Ah : fuge. Fuge." Și cartea ia sfîrșit.

De ce fuge ? Încotro ? Fuga aceasta îl duce undeva ? Se întoarce ? Ori poate fuge toată viața ? Nu aflăm. Updike nu e capabil să intre în problema pe care a enunțat-o, însă această irațională năzuință de a fugi, de a te desprinde, fără nici un motiv, fără nici un rost, poate tocmai de aceea, e o emoție autentic americană, specifică mai cu seamă americanului contemporan, ale cărui experiențe fizice și spirituale (chiar cele extreme, hippy sau L.S.D.) sînt deseori niște fugi, pe care le-au evocat și alți scriitori. Updike atinge un miez. Nu pătrunde în el. În fapt, Updike descrie pînă la perfecțiune locul din care eroul o ia la fugă. Startul. Treapta de pe care se desprinde saltul. Mai departe trebuie lectorul însuși să meargă. Ceea ce duce la o proză interesantă, captivantă chiar, foarte odihnitoare cînd e și bine scrisă, nicidecum majoră ori definitivă.

Această fugă există și în *Centaurul,* ori mai degrabă visul ei. Criza lui Rabbit Angstrom capătă aici o proporție mitică. Avem de-a face cu o fugă în mit, în atemporal și aspațial, în etern. Insul mediocru, suferind de conștiință tulbure, devine centaur rănit. Profesorul Caldwell se resemnează să fie în anii depresiunii învățător la școala din Olinger, orășel meschin ca și Brewer din *Fugi, iepure,* și suferă fricțiunea cotidiană cu un director antipatic și lipsit de caracter, cu niște elevi obraznici, cu o comunitate lipsită de elevații. Ar dori să fugă, nu are destulă forță, invidiază intim pe vagabonzi. De aici însă era exagerat să se ajungă la tot procesul de identificare cu lumea mitului elin. Încercarea de a descoperi în cel mai trivial detaliu al existenței și personalității o identitate de zeu, centaur sau muritor eșuează, și probabil că autorul însuși a simțit aceasta în mod obscur, căci numai primele capitole și finalul respectă paralelismul, celelalte căzînd, cum era firesc, în reproducerea tradițională, cu mici inovații de stil. Interesant o clipă poate părea procedeul (suprarealist ?) de amestecare a planurilor : în pagina trei, profesorul Caldwell, ieșind din clasă pe picioarele lui de om, își aude deodată copitele tropăind pe coridoarele școlii. Dar

mai departe tehnica are asupra cititorului efectul unei scamatorii. Tocmai în latura ei „profundă", „erudită", cartea e ratată, cu tot succesul (previzibil) în America, unde există o certă famină de autori „intelectuali". Pentru un european, Updike apare ca un pretenţios. O asemenea idee de construcţie romanescă să fie o influenţă, nemărturisită, a romanului „critic" francez ?

România literară,
3 aprilie 1969

„HARFA DE IARBĂ" TRUMAN CAPOTE ŞI CONDIŢIA PROVINCIALĂ A PROZATORULUI AMERICAN

Modificînd destul de substanţial nuvela cu acelaşi titlu, Truman Capote ne-a dat în *Harfa de iarbă* un poem dramatic, şi chiar melodramatic, foarte în linia tradiţională a teatrului american. Într-un orăşel de provincie trăiesc două surori fără nici o înrudire de caracter : Verena, stăpîna casei, e o femeie ambiţioasă şi calculată, cu tipic profil de *business-woman*, administrînd cu mînă de fier veniturile familiei şi conducînd-o despotic pe sora ei Dolly, o delicată, o visătoare, suferind în tăcere de brutalitatea existenţei. Zvăpăiatul nepot Collin şi pitoreasca negresă Catherine încheie această familie, foarte unită în lipsa ei de omogenitate. Dolly şi Catherine strîng buruieni sălbatice şi fabrică un leac empiric împotriva dropicei, pe care îl comercializează în proporţii patriarhale. Această mică şi nevinovată industrie excită imaginaţia activei Verena, care aspiră la prefacerea farmaciei băbeşti într-o mare întreprindere, cu substanţial profit. E necesar însă secretul licorii, păzit cu străşnicie de Dolly şi de Catherine. Împreună cu un asociat dubios, doctorul Morris Ritz, Verena caută să afle reţeta. Rezistenţa lui Dolly şi a lui Catherine provoacă dislocarea familiei, şi partea idealistă şi sentimentală (Dolly, Catherine, Collin) fuge în pădure şi se instalează într-un copac bătrîn. Actul ia proporţii de legendă în oraşul mic şi fără evenimente. Şeriful şi autorităţile locale se amestecă, au loc încăierări ; un glonţ răneşte la urmă pe Collin. Însă doctorul Morris Ritz, dispărut pe neaşteptate cu toţi banii Verenei, e identificat în persoana unui escroc notoriu, astfel încît lucrativul proiect al Verenei se prăbuşeşte. O tardivă împăcare are loc între surori, fiecare renunţînd la un ideal (Verena la industria de medicamente, Dolly la căsă-

toria cu judecătorul Cool), pentru a reface o comunicație autentic frățească. Dar atîtea emoții obosesc inimile fragile, și Dolly moare, firesc ca o frunză căzută dintr-o coroană, în ultimele clipe ale piesei.

Aceste întîmplări de o melancolică banalitate sprijină destul piesa, al cărei sentimentalism poate satisface oricînd publicul. Interesant e însă faptul că Truman Capote, scriitor încă tînăr, stabilit la New York, cu reputația definitiv întemeiată prin succesul așa-zisului roman nonficțional (*Cu sînge rece,* o radiografie a crimei moderne), se dovedește, în această piesă (ca dealtfel și în nuvele, ori în romanul, mai vechi, intitulat *Other Voices, Other Rooms*), atît de îndatorat schemelor celor mai tradiționale : viața fără zguduiri a micului tîrg american, personajele ce se caută unul pe altul dintr-o fundamentală nevoie de căldură umană, fuga naivă în natură, transformarea în suporturi vitale a unor vise, metafore, superstiții și scrupule dintre cele mai infantile (povestea cu harfa de iarbă, descîntecul apei împotriva dropicei etc.) și, în ultimă instanță, incapacitatea depășirii acestei condiții provinciale printr-o adîncire filozofică. Încă tînărul scriitor american Truman Capote ne oferă o conștiință literară și umană destul de neoriginală, ca să nu spunem conformistă și, ceea ce e mai important, simțim că o asemenea conștiință e proprie unei imense secțiuni a Continentului american, căci, smulgînd Statelor Unite strălucitorul colier de orașe gigantice, rămînem cu o vastă țară de ferme, cătune și orășele, cu mentalitate convențională și inocentă. Ca și Thornton Wilder în *Our Town*, ca și William Inge, Tennessee Williams, Robert Anderson, William Gibson, Truman Capote ne pune și se pune pe sine însuși în fața problemei omului singur, care încearcă să-și găsească, ori să-și creeze comunitatea (fie ea un cuplu, ori o fraternitate). De ce însă această problemă ? Pentru că el, ca și ceilalți dramaturgi citați, intuiește caracterul adînc al solitudinii omului, creată de inalienabila lui unicitate ? Cauza ni se pare mai simplă. Cadrul hipermodernizat al vieții americane nu a reușit să elimine o provincialitate fundamentală, componentă a caracterului american. Dealtfel, nu numai în aceste opere, ci peste tot în literatura americană, chiar în textele în care accentul cade pe alte probleme, întîlnim specificul caz al persoanei timide, frustrate, nesigure, speriate de existență și în același timp dorind, uneori cu

frenezie, să trăiască autentic şi din plin. Visul american, adică acea candoare şi dispoziţie către curat şi edenic, suferă însă, în sufletul tuturor personajelor, o lovitură brutală, aceea a experienţei cotidiene. Din asprimea zilnică, omul fuge oriunde, în frumos (dacă e artist), în dragoste, în prietenie, în profesiune ori într-o manie oarecare. De unde imensa încredere şi iluzie în prietenie, dragoste, contact, comunicaţie, proprie tuturor emoţionaţilor naivi care populează şi azi teatrul american.

Bună prin lipsa de pretenţii, odihnitoare prin folosirea formulelor consacrate, realizată exact la nivelul datelor modest omeneşti pe care le conţine, piesa aceasta ne poate sugera o concluzie ceva mai complicată, nepronunţată explicit de vreunul din personaje : aceea că viaţa materială, oricît de primitivă sau de evoluată, nu poate fi apreciată decît prin calitatea morală a celor ce o trăiesc. Dincolo de subiect, *Harfa de iarbă* ne oferă un caz de puritate sufletească, pe care, contemplîndu-l, trebuie să-l interpretăm.

martie, 1970

PICARESC ŞI AVENTURĂ ÎN FICŢIUNEA AMERICANĂ

I

Picarescul şi aventura par nişte noţiuni create de-a dreptul pentru literatura americană. Constituirea însăşi a Statelor Unite, ca societate de model european într-un continent nou şi sălbatic, a fost şi mai este în parte — la nivelul spiritului — o aventură : iar americanul pionier, ca specie, nu a dispărut, şi un pionier este, prin condiţia sa itinerantă supusă tuturor surprizelor, un picaro. Literatura americană, cu deosebire proza, căci în proză, la urma urmei, se disting trăsăturile specific naţionale, este un permanent sediu al aventurii ; deci mişcarea epică e substanţa ei imediată. Proza autentic americană e rareori analitică şi demonstrativă în adevăratul sens al cuvîntului. Eroii sînt întotdeauna nişte *doers*, şi nu e de mirare că stilul zis behaviourist e mai propriu acestei proze decît altele. Confuzia ideologică, destul de frecventă la scriitori de structură „neliterară" (lipsiţi de instrucţie filologică şi de conştiinţă scriitoricească, în schimb posesori de bogată experienţă obiectivă), se rezolvă mereu în cîte-o cotitură a subiectului de multe ori neaşteptată şi chiar nejustificată, şi în numele sfintei mişcări şi al vitezei acestei mişcări (formulă, în fond, a „trăirismului" american), cărţile se închid şi publicul le primeşte ca atare, fără scrupulul vreunei rotunditâţi intelectuale. Scrierea însăşi a unei cărţi e considerată în America o aventură, căci nimeni, ori aproape nimeni, nu porneşte de la inalienabila conştiinţă a unei vocaţii şi datorii, cum nici nu se sperie de ideea nedotării. Scrii şi, dacă ai noroc, placi, eşti cumpărat de un editor, eşti vîndut repede publicului. Succesul unei cărţi e semn că ai calitate profesională, şi cu asta sinuoasa chestiune a identităţii şi conştiinţei estetice ia sfîrşit. La jumătatea secolului trecut, cîţiva autori

fini şi destul de nespecifici (Poe, Hawthorne, Emerson etc.) au practicat idei literare europene (britanizante, indiferent de acuzata lor aspiraţie spre un naţionalism literar), au încercat să privească scrisul în lumina filozofiei literare, scoţîndu-l din zona excursiei într-un ţinut necunoscut. În genere, o asemenea formulă n-a prins. Şi azi, cu excepţia unor scriitori legaţi de ereditatea unei mari culturi, scrisul american e mai degrabă o aventură şi un rămăşag cu sine, chiar sub aspectul de eficient profesionism pe care-l îmbracă în mod obişnuit, în loc să fie o misiune fatală a creatorului ales, cum consideră încă, în majoritate, într-un mod perimat poate şi romantic, autorii europeni.

Crèvecoeur scria în 1782, într-unul din eseurile sale (*Letters from an American Farmer*) această definiţie semnificativă a americanului, *homo novus* :

„Ce este deci americanul, acest om nou ? E fie un european, fie urmaşul unui european, de unde acea stranie mixtură a sîngelui, de negăsit în vreo altă ţară. V-aş putea arăta familii în care bunicul e englez, dar soţia lui e olandeză, fiul lor s-a căsătorit cu o franţuzoaică, iar cei patru nepoţi s-au însurat şi ei cu femei de naţionalităţi diferite. American e acela care, lăsînd în urmă toate prejudecăţile şi obiceiurile străvechi, capătă altele noi de la noul mod de viaţă pe care l-a îmbrăţişat, de la guvernul nou pe care îl ascultă, de la noul statut social pe care îl posedă. El devine american, fiind primit în sînul încăpător al marei *Alma Mater*. Aici, indivizi de toate naţionalităţile se topesc într-o rasă nouă."

Această definiţie cuprinde, în esenţă, formula culturii americane. Primul american a fost, firește, „englezul refuzat de Anglia", „paraşutat" în sălbăticia lumii noi. Călătoria sa peste ocean nu a fost dorită, şi a avut caracterul unei ample traume şi frustrări. Valurile succesive de emigranţi au trecut prin diverse stadii psihice : de la emigraţia forţată, pentru a scăpa de persecuţii, la emigraţia în speranţa unei alte vieţi, noi şi mai bune fie din punctul de vedere pur material, fie din cel spiritual (o ţară nouă, bazată pe concepţii noi, necoruptă de istorie, favorabilă democraţiei şi egalităţii etc., etc.). Oricum, a lăsa în urma ta tot ce-ai cunoscut, a te muta conştient în altă lume, e o vastă aventură. Din ea s-au dezvoltat cele trei teme majore ale literaturii americane, citate

în mod tradițional : conștiința spațiului, condiția individului și visul american.

Nu e nevoie să insistăm asupra acestor teme, permanente în literatura americană de la începuturi pînă în prezent. Imensitatea noului continent, în care totul depășea normalul și familiarul, imprima fiecărei mișcări un dramatism similar primilor pași pe lună. Pe atunci, America era pentru europeni ceea ce e luna azi pentru pămînteni : o altă planetă, o altă lume. Omul se simțea strivit, mic, neconcludent, și bagajul său, foarte abstract la început (totul era conținut în creier, în amintirile lumii vechi, în două-trei unelte care însumau experiența tehnică europeană, și într-o singură carte esențială, Biblia), părea teribil de inadecvat. Noul continent avea o anumită majestate sălbatică, care ar fi fost foarte dragă conștiinței europene romantice, dacă sub ea, combătînd dulcile clipe de contemplație, n-ar fi mustit mereu maleficitatea vegetală și animală. O frumusețe demonică, pe care o cuprind și azi, în unele pagini, reprezentările americane ale naturii și ale omului. Într-o luptă cînd brutală, cînd subtilă cu mediul înconjurător, omul căpăta și el, printr-un involuntar mimetism, însușiri similare.

„If you don't win, it's nobody's fault but yours !" [1] Această maximă pe care o întîlnim azi în condițiile unei civilizații intricate și „artificiale" descria condiția americanului în sălbăticia lumii noi. Ferocitatea condițiilor impunea individului sprijinirea pe sine însuși. Comunitățile erau prea mici pentru ca solidaritatea să însemne o sensibilă creștere a securității individuale. Afară de asta, împrejurările concrete nu îngăduiau o viață permanent colectivă. Omul se găsea cel mai adesea singur față în față cu virginitatea crudă a continentului, și eșecul său nu putea căpăta de la vreo instanță superioară, de la vreun înțelept arbitru, justificări. Succesul, regulă din care au decurs mai tîrziu doctrinele succesuale în economie, sociologie și filozofie, era de rigoare. Astfel, eficiența individuală a fost ridicată la rangul de *qualité maîtresse* și ea nu cedează nici azi pasul valorii intrinseci. Eșecul individului a fost întotdeauna considerat drept vina exclusivă a individului în chestiune. După unele teorii

[1] „Dacă ieși înfrînt, vina nu-i a nimănui, ci doar a ta."

psihologice recente, această autoblamare a început în cele din urmă să afecteze negativ caracterul american, dornic să acuze de propriile insuccese și o anume forță malefică, exterioară și crudă, nu numai propria incapacitate (obsesia unei fisuri obscure, greu de găsit în propriul eu, e sursa frustrării specific americane din zilele noastre). Oricum, morala intimă și publică, ceremonia familială și socială sînt profund influențate de această gîndire (pragmatismul tot de-aici vine) și fără substanțiala contrapondere a Bibliei o comunitate bazată pe relații normale ar fi fost foarte greu de clădit.

Visul american, a treia temă (și, pe cîte se spune și se scrie, principala componentă a conștiinței americane — în ultimul timp formula n-a fost niciodată folosită mai mult decît în legătură cu recenta aventură selenară), a început o dată cu Mayflower, în 1620. Visul acesta includea atît ideile de libertate, egalitate, justiție, cît și lucruri mai palpabile, între care prosperitatea materială. Îndeplinirea acestui vis n-a fost niciodată precizată în timp. Visul american e un vis al viitorului, și fiecare generație, împăcată cu ideea că truda ei apropie mereu împlinirea, e convinsă că nu va apuca acea frumoasă zi. Ceea ce nu micșorează deloc încrederea în visul american, nici locul pe care îl ocupă el în conștiința mijlocie. Progresul, noutatea și înnoirea și toate celelalte idealuri menționate în toate marile acte publice, de la Declarația de Independență și pînă la discursul inaugural al lui Richard M. Nixon, sînt întrevăzute în genere destul de vag, și efectul lor real în cultură e de a ține o poartă deschisă sentimentalismului, poeziei, speranței. Prin scrierile sale, scriitorul american năzuiește spre ele, în mod obscur și implicit, nu conștient și principial. (Poezia lui Whitman, proza lui Steinbeck sînt un bun exemplu în acest sens.)

E concludentă o privire fugitivă în opera cîtorva scriitori.

Memoriile și însemnările de voiaj ale începutului secolului șaptesprezece (vezi, de pildă, pe John Smith) atestă, fără nici o pretenție de literatură, dificultățile prin care trebuiau să treacă coloniștii. La acea epocă, traversarea oceanului era riscantă, iar noul continent se înfățișa el însuși ca un ocean în furtună : păduri virgine, dificultăți alimentare, climă aspră, băștinași ostili. Poezia religioasă, așa cum o scria Anne Bradstreet, era imprimată de aceste condiții. Cu aproape un secol mai tîrziu, complexul psiho-fizic nu evoluase cine știe ce.

Foarte semnificativă în acest sens e proza lui James Fenimore Cooper (mult influențată formal de Sir Walter Scott, cu care, caracterologic, Cooper nu se înrudește deloc).

Despre Cooper s-a afirmat cu grabă că e un autor pentru adolescenți. Lucrul e cît se poate de neadevărat. Cooper cuprinde chiar... idei, dintre cele mai fine, și toată filozofia rousseauistă e bine asimilată într-o lume de *trappers* și indieni. Ideea omului singur, inadaptabil și inasimilabil, precede frustrarea și alienarea modernă, conturînd un refugiu permanent de aici înainte pentru eroul literar american : natura pură. Mitul frontierei, fraternitatea cu oameni de altă rasă pe baza unei morale comune, nobile și masculine, aluzia la corupția sufletului de către civilizația modernă, tentaculară, „albă", atracția către misterul animal sînt comprimate toate în viteza subiectului. Natty Bumppo sau Chingachgook, Deerslayer sau Leather-stocking sînt eroi sută la sută. Cel mai adesea încruntați și resemnați, sceptici asupra valorii existenței, respectîndu-și propriul cod mai mult dintr-o anumită rutină sufletească (aici cavalerismul lui Scott e strecurat în Lumea Nouă). Aventura lor, cu miză materială de cele mai multe ori, e provocată de confruntarea cu caracterele malefice, după cel mai simplu scenariu din lume. Lupta se dă și pentru biruința unui principiu moral. Există aventurieri „buni" și aventurieri „răi" (cum există și indieni buni și răi, vezi opoziția Uncas-Magua). Cîteodată sîntem în plină melodramă. Mai rar, avem de-a face cu urmărirea dulcineei, disputată de două partide. Toate procedeele aventurii sînt prezentate, deci, ca într-un inventar, precum și toate condiționările și resorturile. Victoria aventurierului e de multe ori pur morală, și prin asta Cooper se înalță deasupra genului. Formula romanului american, în genere, e și azi aventura unui individ singur, în condiții de deosebită vitregie, soldată practic cu un eșec. Biruința e interioară. Schema a fost desenată încă de la *Ultimul mohican*. Strict literar, avem de-a face cu un procedeu al romanului picaresc : pornim dintr-un punct la care nu ne mai întoarcem, nu știm unde vom ajunge pînă la sfîrșit. Picarească este și poezia lui Whitman, și sugerează un fond înrudit cu cel evocat mai sus. Profundă și cutremurătoare pe toate planurile (spiritual, psihic, existențial etc.) devine aventura la Melville, ale cărui dilatări simbolice în

Moby Dick, ca să citäm doar capodopera, aproape stînjenesc ritmul epic. Deşi aici scopul final — întîlnirea cu balena albă — e mereu întrezărit, cartea se desfăşoară tot după tiparul picaresc şi, prin densitatea ei, îndepărtează deseori finalul din conştiinţa cititorului. Însă aici aventura ca atare se întunecă de o anumită fatalitate. Citirea corectă a numelor personajelor, începînd cu Ahab şi Ishmael, sugerează prea bine tot ce se va întîmpla. Baleniera nu are nici o şansă. Întreprinderea e nebunească, e sinucidere curată. Forţele nu vor fi nici o clipă egale, şi plăcuta sportivitate a genului dispare (ea poate fi găsită în celelalte opere ale lui Melville, mult mai „americane" decît *Moby Dick*). Aventurierul Ahab (singurul, căci ceilalţi sînt mai degrabă legaţi de el prin disciplina mării şi printr-un fel de psihoză colectivă) e o variantă modernă a numelui său biblic, cît şi un fel de Hamlet şi de Faust al lumii noi.

Spre sfîrşitul perioadei coloniale, spiritul de aventură al individului „paraşutat" în sălbaticul continent nou începe să facă loc unei sistematizări sociale şi spirituale (în genere de inspiraţie britanică). A fost momentul cînd literatura, părăsindu-şi aria „obiectivă", făcea eforturi de interiorizare. Însă după pionieratul propriu-zis a urmat cel industrial, şi dispoziţia naţiunii s-a îndepărtat din nou de analiză şi contemplaţie. Clădind o societate de un tip cu totul nou, oamenii nu puteau citi cărţi prea rafinate. Aventura se recomanda ca gen optim. Un suflet bătrîn şi sarcastic ca Mark Twain, atît de îndepărtat de nordul activ şi înnoitor, a trebuit să se supună şi el gustului naţional. Chiar dacă prin vîrsta eroilor (Tom Sawyer şi Huckleberry Finn) aventura era dinamitată pe dinăuntru (o mare tradiţie a literaturii patriarhale a ieşit de aici, folosind procedeul „lumii prin ochii copiilor", de care se vor apropia şi Faulkner, şi Steinbeck, şi Harper Lee, şi Truman Capote, şi atîţia alţii), captivarea lectorului se produce în modul obişnuit. *Yankeul la curtea regelui Arthur* este, în ciuda aspectului parodic, o carte mai serioasă decît pare şi aventura din ea nu e a omului modern în altă epocă, cît e a spiritului american (nou, dezinhibat de complexe, fără ereditate apăsătoare) în spiritul european.

Asupra lui Jack London nu mai e nevoie să insistăm. El a revitalizat un gen, şi ficţiunea populară, proprie magazi-

nelor cu foiletoane, a ajuns prin el la o calitate tehnică indiscutabilă, incluzînd şi două-trei rudimente de gîndire intelectuală, azi foarte comice, dar pe atunci eficiente. În momentul morţii lui London, perspectiva succesuală a existenţei ajunsese la apogeu. Peste cîţiva ani începeau „The Roaring Twenties". Radiografiul acestei perioade a fost Scott Fitzgerald, aducînd cu sine ideea (preluată apoi de Sinclair Lewis) că succesul în *business* poate foarte bine să tolereze, ori chiar să provoace o stare sufletească neagră. Se profilau la orizont criza economică şi depresiunea. Aventura în industrie era de rigoare, pe măsură ce aventura în propria conştiinţă era amînată ori împinsă pe un plan secundar. Mai mult ca oricînd, personajul prozei tinde să devină un picaro, căci marele esor industrial favorizează fluxurile umane şi emigraţia internă nivelează categoriile. *Fructele mîniei* de Steinbeck, ori trilogia lui Dos Passos evocă asemenea fenomene, cu personaje foarte schematice şi convenţionale, uneori pure nume mişcate în lungul unei naraţiuni.

Cu Faulkner, aventura se interiorizează din nou. Însă Faulkner e nespecific, căci, ca orice autor dilatat de critică pînă la mit, el pare să cuprindă orişice, şi nu e dimensiune care să nu-i fi fost atribuită. Tipul aventurii moderne, cu accent pe latura sportivă, e proza lui Hemingway, iarăşi picarescă în cel mai înalt grad. Între altele, ideea americanului inadaptat în America e de reţinut (deşi tratată foarte sumar, nicidecum comparabil cu confruntarea între modèle pe care o cuprinde opera unui James ori, mai tîrziu, a unui Thornton Wilder). Însă Hemingway e un creator fără determinări profunde, „egoist", cum l-a caracterizat un critic.

După război, interiorizarea s-a accentuat, chiar dacă nu în forma declarat intelectuală. Tot mai mult, aventura e a unui individ ce se deosebeşte de mediul în care evoluează, combinată cu un picarism „interior", fie căutare de sine, fie verificare morală, consolidare a valorilor, ori respingere a lor în căutarea altora, mai durabile etc. Mailer, evocînd războiul, revine la atmosfera înspăimîntătoare a ţărmului sălbatic, pe care însă nu mai pîndesc fiare necunoscute, ci oameni necunoscuţi, în speţă soldaţii japonezi. Truman Capote, într-un roman mecanic şi brutal (*In Cold Blood*), a demonstrat din nou că *homo homini lupus*, cu *suspense* cinematografic, fără nici o morală umană ori literară. Încercarea lui

Salinger, aventura copilului în marele oraș, e... copilărească. Mai adînci sînt operele cîtorva scriitori ca Saul Bellow, care merge pe legenda evreului rătăcitor, cu perfectă aplicabilitate în America contemporană, insinuînd ideea că condiția americanului modern e moralmente o condiție de diasporă : om transplantat de curînd, cu ereditate străveche dar tulbure, acomodat dar inadaptat, zdruncinat sufletește, instabil, susceptibil de a se desprinde și a voiaja mereu și oarecum fără scop. Această diasporă interioară e specifică, dealtfel, nu numai scriitorilor evrei. Elia Kazan, într-un excelent roman (*The Arrangement*), a descris tribulațiile unui grec în America de azi. Romanele negrilor, tipic picarești toate, de la Wright și Ellison pînă la Baldwin, folosesc aventura negrului în lumea albă. Negrul, în fond, nu vrea să fie acceptat, ci mai mult să se confrunte cu alții și cu sine, să cunoască alți oameni și să se cunoască pe sine. Toate se termină de obicei printr-o decepție în planul imediat, dar printr-o victorie asupra propriului eu. Și peste tot în proza de azi, de orice nuanță, origine, convingere, există conștiința unui drum mereu deschis, pe care te pierzi din ochii lumii, încercînd să te păstrezi ori să te regăsești pe tine : „The road", atît de frumos descris de Jack Kerouac și de alți beatnici. America e încă un continent mare pe ale cărei șosele poți obosi, și orice noapte a sufletului se poate limpezi într-o călătorie. În fond, caracterul și cadrele geografice se condiționează reciproc.

Viața românească,
6/1970

II

Formula „societatea de consum" e destul de nouă, dar state dominate de ideea consumului au existat pretutindeni în istorie. Societatea americană, concepută de la început ca o societate a vandabilității și consumabilității, a luat cunoștință nu de mult, în mod tardiv, de natura sa originară și permanentă. Conștiința americană e o conștiință a consumului (ideile

de reuşită, de eficienţă, de succes sînt perfect înrudite cu ideea de consum), într-atît de puternică încît ea a pătruns cu totul în arta americană, oricît încearcă artiştii, în mod individual sau colectiv, să conteste faptul. Opera de artă apare din necesităţi de consum, cel puţin la fel de frecvent pe cît e de cerută de nevoia internă de expresie spirituală. După faza creaţiei, indiferent de motivarea acestei creaţii, urmează o fază care este definitiv şi total aceea a consumului.

Proza americană a fost şi mai demult, şi e cu deosebire azi, un exemplu al acestei realităţi. Scriitorul american, aparent foarte emancipat, eliberat de orice fel de complexe, neconstrîns de nici un fel de clişee, este de fapt mult mai puţin capabil să scrie ce vrea şi cum îi place decît creatorii din societăţile zise bătrîne şi pudice. Scriitorul american (şi artistul american în genere) e aşezat pe un scaun foarte inconfortabil : consumul, prin legile sale subtile şi implacabile, îl obligă să răspundă şi să se adapteze exigenţelor unei comunităţi, fireşte civilizate, deloc dispusă însă să-şi cultive personalitatea, să-şi piardă timpul cu „probleme" şi „dezbateri", să se obosească într-un dialog cu autorii. Americanul, spirit burghez foarte de serie, doreşte o artă comodă, uşor de înţeles, uşor de apreciat, uşor de uitat. Publicul e prea mare pentru a putea fi dislocat din obiceiurile lui, sau măcar educat : scriitorul trebuie să i se supună, împăcîndu-şi conştiinţa cu condiţiile pieţei (scriitorul american se socoteşte, mai mult decît oricare altul pe lume, un profesionist, care fabrică şi apoi vinde un produs).

Rezultatul ? O profuzie formidabilă de literatură, o adevărată literatură de consum. Găseşti tot ce vrei pentru toate gusturile, întotdeauna confecţionat cu o tehnică literară remarcabilă, deseori cu personalitate, uneori cu originalitate şi rar cu geniu. Mereu în limitele unei arte de public. Scriitorul care nu e citit nu-şi poate face o carieră prin stima ori bunăvoinţa criticii literare (mult mai puţin autoritară şi influentă decît în Europa, chiar dacă respectabilă sub aspect intelectual). Estetismul pur, practicat sporadic în universităţi şi în alte spaţii literare închise, nu are nici o greutate pe scena literară. Scriitorul trebuie, deci, să caute sistematic compromisul cel mai favorabil înfloririi talentului său şi atragerii cititorilor, iar odată ce-l găseşte trebuie să se specializeze sever în maniera de succes, devenind, adesea, sclavul propriului său

gen. Exagerînd, Thomas Mann caracteriza prozatorii americani drept efemeri, autori ai unei singure cărți reușite (niciodată și profunde), după care urmează o obositoare repetiție.

E bine astfel ? E rău ? Pentru public se poate spune că e bine. Pentru scriitori — greu de răspuns. Scriitorul american e însă un artist surprinzător de „acomodat" și are o specială facultate de a se consola prin succes de dramele sale interioare. Dealtfel, ca om al vieții plenare și naturale (identitate ce nu a dispărut, cum se crede, din arta americană), el e tentat să gîndească astfel : am succes — deci am dreptate, sînt cumpărat de public — deci arta mea are valoare și corespunde adevărului. Iar acest profil nou al scriitorului și al literaturii, această relație pur funcțională între emisia artistică și recepția ei pare să prevestească tot mai mult situația artei în viitor. Prin avansul tehnologic, societatea americană depășește în timp societățile Europei occidentale, și acestea nu fac decît să încerce s-o ajungă din urmă. Exemplul american în artă e urmat aproape cu aceeași fidelitate cu care e urmat cel în tehnică, oricît ar încerca să reziste (exemplul cel mai izbitor de eșec e cel al Franței) societățile europene cu tradiție a personalității.

Șapte americani din zece trăiesc în orașe și iau parte zilnic la criza urbană, problema numărul unu a Statelor Unite : deșertul mecanic, plin de violența mașinilor și oamenilor, fără cer, fără puritate, monoton ca o închisoare, asasin al nervilor. Transformarea (și pînă la un punct decadența) valorilor etice și religioase, dezintegrarea socială prin acțiunea dizolvantă a minorităților, agresiunea tehnică, computerizarea vieții, în dauna misterului naturii și al omului, iată cauze serioase de neliniște cărora li se adaugă preocupările materiale, teama de un conflict nuclear, dramele personale. În asemenea condiții, ce dorește cititorul ? O oază, o fîșie de pace. Ce i-o poate da într-un oraș mare ? Iubirea, senzualitatea. Dorința oricărui cititor de idilă sentimentală și de intimitate fizică e atît de mare, încît sexul, sub specie concretă și abstractă, fizică și psihică, a devenit un constitutiv obligatoriu al literaturii americane. Oricine ai fi, orice problemă ai dezbate, orice idee ai dori să propagi, trebuie să o faci și prin unghiul relațiilor între sexe. Obligația aceasta e mai veche în America,

societate bazată pe soliditatea duminicală a căminului, în care căsătoria şi viaţa conjugală au fost pentru literatură ceea ce au fost pentru literatura Europei conflictul social ori zguduirea războiului. Dar azi, cînd tabu-urile protestante şi-au pierdut, în sfîrşit, puterea, asistăm la o dăruire a autorului către o temă resimţită încă drept nouă, şi ne dăm seama că D. H. Lawrence se poate încă naşte, şi nu numai în Anglia.

Deci, cine vrea literatură aristocratică, parfumată decadent, cu aluzii erudite, cu fine şarade intelectuale, citeşte pe Vladimir Nabokov, cine vrea realism şi oameni în carne şi oase citeşte fresca socială (demodată de parcă ar fi fost scrisă de Dickens, dar nu mai puţin puternică) a lui Nelson Algren, cine vrea „probleme noi" citeşte romane psihedelice, şi aşa mai departe. Zeci de cărţi pentru zeci de gusturi.

Specia de scriitori care e în primejdie de a-şi pierde publicul e aceea care a acceptat să se mute în universităţi, folosind securitatea materială a catedrelor de literatură, a atelierelor literare, a cursurilor de „creative writing". Aceştia pierd uşor contactul cu publicul şi cu chestiunile reale şi cotidiene, şi acceptă să scrie pentru publicul format din studenţi şi cadre universitare. O literatură închisă, căci e destinată unei lumi închise (deşi avînd şi ea seismele ei): universitatea. Cum nu toţi scriitorii rezidenţi în universităţi pot exploata etic problemele formaţiei intelectuale şi revelaţiile culturii, apar cărţi neconvingătoare din punct de vedere intelectual, sau pure notări ale relaţiilor platonice ori nocturne între studenţi şi studente (o carte de acest din urmă gen, montată exclusiv pe facerea şi desfacerea unor perechi, e romanul ultim al lui John Updike, *Couples*, foarte palid şi fals în comparaţie cu *Fugi, iepure*, şi chiar cu nuvelele). Din toţi scriitorii „academizaţi", nici măcar poeţii nu par favorizaţi de situaţia lor nouă, artificială uneori pînă la ridicol, de salariaţi universitari.

Inventat de Norman Mailer (alt scriitor american, între atîţia, care a debutat memorabil şi s-a demonetizat ulterior), romanul-istorie, ori istoria-roman, e un gen hibrid şi ilizibil în afara Statelor Unite, unde dealtfel nu creează decît un interes

limitat şi local. Cu un entuziasm absolut studenţesc şi o candoare întristătoare pentru omul care a scris *Cei goi şi cei morţi*, Mailer se descrie pe sine la persoana a treia, numindu-se „reporterul", în timpul campaniilor electorale americane. Ceea ce e flagrant în această literatură e tocmai lipsa adevăratei conştiinţe politice. Candidînd recent la postul de primar pentru New York City, Mailer oferea maselor slogane exhibiţioniste de genul „Hai să-i votăm pe pungaşi !", „Nu mai vrem rahat !", şi altele chiar mai obscene. Dorinţa de publicitate e prea evidentă, ca şi incalificarea politică. *„Armatele nopţii* şi *Treptele Pentagonului*, două romane-istorie dedicate politicii publice în Statele Unite de azi, care nu oferă cititorului decît narcisismul lui Mailer, curios satisfăcut pe terenul haosului electoral, dau o idee foarte derizorie despre maturitatea „stîngii intelectuale americane", şi arată că Mailer (şi o dată cu el o largă specie a Americii urbane şi intelectuale) nu e deloc la înălţimea problemelor mondiale pe care trebuie să le rezolve Statele Unite.

95% din americani se declară, încă, credincioşi. A defini natura spirituală a acestor credincioşi e, firește, un lucru mult mai anevoios. Dintre credincioşii americani, 23% sînt catolici — adică patruzeci de milioane, cifra absolută cea mai ridicată dintre toate confesiunile. Anglicanii, foarte divizaţi, pierd teren în faţa unei biserici omogene, solid organizate, cum e cea catolică. Biserica catolică americană pare mult mai capabilă decît celelalte culte să imprime un fond spiritual real fidelilor ei, nu un simplu ceremonial duminical. Faptul se răsfrînge în literatură. Scriitorul protestant, chiar preot fiind, nu reuşeşte să introducă spiritualul în literatura sa. James T. Farrel, J. F. Powers şi alţi scriitori catolici au căutat să dea personajelor lor şi o dimensiune spirituală, pe lîngă cea socială şi psihologică. Succesul lor era încă minor. Poezia catolică (practicată uneori foarte fervent de autori negri) prelua ştafeta ori de cîte ori un prozator lipsea. În fine, cu apariţia lui Flannery O'Connor, moartă prematur în 1946, catolicismul irlando-american şi-a găsit expresia superioară : iată o scriitoare care preia mitul isusiac, făcînd din el simbolul spiritual şi miezul epic al prozei sale, şi transcende, în fine, prin imaginaţie, pasiune a sentimentului, adîncime umană,

îndrăzneală psihică şi forţă morală, cadrul îngust realist al romanului „sudist", proiectînd în lumea tipurilor americane nişte caractere de anvergură dostoievskiană, dar aparţinînd perfect mediului american, mai cu seamă prin violenţă şi obscuritate a gîndirii. Succesul unei literaturi atît de dificile, bazată pe metamorfoza pe care o suferă mitul în lumea modernă, dovedeşte că fibra spirituală a cititorului american, deşi somnolentă, e încă vie. Poate că pe urma lui Flannery O'Connor se va naşte o direcţie a „abiselor americane", care să ocolească poncifele sportive, să nu cadă în atracţia clinicului, şi să nu fie o reverberaţie, palidă, a vreunui mit european.

După secole de „integrare" şi „americanizare", oraşul modern împarte iar naţiunea americană în comunităţi, rase, confesiuni. În loc să unească, oraşul dezbină. Dacă emigrantul de acum două secole nu dorea decît să uite mizera sa origine europeană şi să se topească în masa democratică a unei naţiuni fără discriminări, azi, cînd nostalgia ţinutului de baştină tulbură tot mai mult conştiinţa americană, cînd fiecare simte nevoia să-şi reconstituie un trecut cît mai lung şi o identitate cît mai complicată, americanii încep să refacă comunităţile naţionale şi culturale, să reînvie tradiţiile, să fie mîndri de originea lor, oricare ar fi ea. Americanul de azi aderă cu entuziasm la tot felul de cluburi, asociaţii, organizaţii mutuale, în cadrul cărora îşi recapătă identitatea pierdută, adăugînd-o cu mult firesc celei americane. Într-o ţară atît de mare, în care nivelarea mentală e atît de serioasă, a-ţi căuta comunitatea şi minoritatea e o încercare de personalizare. Apoi, speriaţi de o ţară prea mare, americanii vor să-şi creeze limite suplimentare. Comunităţile se refac în oraşe, oraşele sînt sursa literaturii, în literatură încep să se deosebească acele comunităţi ce sînt mai puternice în oraşele mari. Se creează, astfel, paradoxal, o literatură de comunitate, uneori chiar de *ghetto*. Evoluţia acestui erou, închis într-o specie minoritară, a fost studiată cu fineţe şi remarcabilă profunzime literară de Saul Bellow, promotor al „şcolii evreieşti din Chicago", după mulţi cel mai mare scriitor american în viaţă. Bellow creează un tip de personaj (în mod frecvent intelectual), care tinde să devină esenţa noului *homo americanus*: un om cu trecut dificil, uneori întunecat şi tulbure, care, cînd a depăşit difi-

cultatea materială, își dă seama că pe lume există o și mai mare dificultate spirituală, caracter plin de complexe și de frîne interioare, idealist și candid în ciuda oricăror experiențe, mînat de o anumită dezrădăcinare, de o nevoie profundă de a-și reconstitui descendența, apartenența, de a-și creea o identitate. Acest tip, care așteaptă pe Mesia, fără să știe în ce formă trebuie să-l întrevadă, e, după Bellow, americanul modern.

Calitatea estetică a literaturii negrilor e uneori umbrită de obsesia „negritudinii". Problema rasială există cu adevărat, dar ea tinde să devină deseori sursa unei producții literare conjuncturale și nedurabile, preocupată de detaliul strict cotidian al crizei. Pe de altă parte, întrevederea relațiilor dintre albi și negri ca o pură competiție sexuală (James Baldwin, Leroi Jones) schematizează prea mult efectele rasismului alb și dă prea ușor o formulă de succes atît pentru cititorii negri, cît și pentru cei albi. Sexul fiind domeniul în care frustrații cred că-și pot lua o revanșă facilă, o mulțime de lucrări nesemnificative s-au scris pe această temă de către scriitori înzestrați. Baldwin susține, de pildă, că negrii au o „sexualitate sexuală", în timp ce albii au o „sexualitate nesexuală" ! Îmbucurătoare sînt însă încercările de a depăși barierele, de a găsi tonul dialogului. Cînd William Styron a scris, cu mult curaj, obiectivitate și compasiune pentru negri, *Confesiunile lui Nat Turner,* iritările periferice nu au putut întuneca sentimentul general, resimțit de albi și negri : acela că doar o literatură profundă, umană, fără mania anecdoticului poate limpezi relațiile dintre cele două comunități, poate crea o comunicare și un început al luptei către un adevăr comun. James Baldwin a recunoscut cu multă seriozitate că „cu această carte începe istoria noastră comună". Dar, chiar în clipa de față, o febră de creștere, o dorință de emancipare se zăresc foarte bine printre rîndurile literaturii de culoare, care, depășind contextul, va da cu siguranță în ansamblul literelor din S.U.A. valori apreciabile.

România literară,
18 decembrie 1969

KAREL ČAPEK : „FABRICA DE ABSOLUT"

Scrisă în 1921, *Fabrica de absolut*, primul roman utopic al lui Čapek, își dovedește abia azi întreaga forță de intuire a viitorului, și s-ar putea ca, odată cu evenimentele, laturi noi ale operei să capete semnificații încă obscure în clipa de față. În *Fabrica de absolut*, Čapek, publicist praghez abia trecut de treizeci de ani, integra toate calitățile sale de profet ironic al unei lumi contradictorii, cu o lipsă de sensibilitate și de emoție tipic modernă, în schimb cu o rară, uneori înspăimîntătoare, luciditate. În epocă, opera a cucerit, a contrariat, a indignat. Azi, un surîs satisfăcut însoțește fiecare rînd al lecturii.

Čapek apare în această carte în lumina sa plină : omul unei tinere țări adunate din ruinele războiului mondial, refuzînd iluzia romantică prea adeseori corectată în sînge, dorind un viitor sigur și un prezent fără excese, echilibrat, pașnic, lucrativ, al cărui umor este un bun-simț de natură superioară. Jurnalist, Čapek reprezenta pe cetățeanul tinerei republici avid să-și exercite drepturile civice, să participe la exercițiul democrației, să dea voturi existenței, să critice și să opteze, să-și adauge conștiința individuală conștiinței colective. Marea și precocea popularitate a lui Čapek se explică prin climatul spiritual al națiunii căreia el îi dedica scrisul său : o națiune trezită de zguduiturile războiului din enervanta stagnare habsburgică, căpătînd conștiință de sine, aruncînd o privire nouă viitorului.

Opera lui Čapek reprezintă o latură fundamentală a spiritului ceh : refuzul himerelor, constructivismul metodic și eficient, fireasca înclinație autocritică cu accente persiflatoare și satirice. Nu întîmplător Čapek studia filozofia pragmatică.

El tratează destinul omenirii cu o viteză gazetărească (uneori cinematografică). Senzaţia ultimă nu e totuşi cea de superficialitate. Fără atenţie stilistică, rareori preocupat de personaje ca „creaţii obiective", psiholog schematic şi grăbit, Čapek forţează realitatea numai pentru a pătrunde mai bine în ea, şi opera lui, care e o imensă anecdotă înfăşurată în ceaţa berăriei pragheze, are o adîncime indiscutabilă. Adevărul, oricum ar fi comunicat, nu poate să nu ne impresioneze. Čapek, alături de alţi cîţiva, e un scriitor care a modelat literar adevărul secolului nostru.

Ca toate romanele de „ştiinţă-ficţiune" (reale ori numai aparente), *Fabrica de absolut* debutează cu o invenţie. De data aceasta, invenţia e teribilă : pur şi simplu, inginerul Marek l-a descoperit, siderat de uimire, pe Dumnezeu ! Carburatorul său, în care se realizează combustia perfectă a materiei, eliberează energia în cea mai pură formă a ei, adică, după o explicaţie neopanteistă, absolutul. Ca simplu ironist, Čapek ar fi putut extrage dintr-o asemenea „găselniţă" o excelentă bucată comică. Consecinţele epice ale invenţiei sînt însă mult mai mari şi, fără să aibă aerul, cartea deschide o serie de perspective filozofice.

Arderea perfectă a materiei produce nu numai energia nemaiîntîlnită, capabilă să revoluţioneze tehnica, ci şi un fel de emanaţie dumnezeiască, care pur şi simplu sfinţeşte oamenii, operînd în ei transformări dintre cele mai incomode. Toţi cei care vin în contact cu carburatoarele inginerului Marek devin pe loc virtuoşi, apostoli, profeţi, predicatori, făcători de minuni. Impasul savantului confruntat cu transcendentul e maxim. Marek vrea să scape de propria sa invenţie (el e „un om de ştiinţă ; şi ştiinţa nu-l poate admite pe Dumnezeu" — ironizare a savantului care nu admite un adevăr de o natură deosebită de natura propriului său adevăr, căzînd într-o adevărată „mistică a ştiinţei"), şi o oferă industriaşului Bondy. Acesta, capitalist energic, nu e interesat de „produsele secundare" ale carburatorului (adică de absolut !), ci numai de energie. El introduce pe scară largă carburatoarele în industrie, şi în lume începe o revoluţie industrială, dublată de una religioasă, cu consecinţe incalculabile : paralizare a producţiei, ori dimpotrivă supraproducţie, belşug şi foamete, virtute şi cruzime, pe scurt, dinamitarea existenţei în datele ei armonice şi curente şi trăirea în extrem şi excesiv, pînă cînd o

conflagrație mondială distruge absolutul și instaurează o pace funebră.

Satira lui Čapek lucrează în voie, cu cît acțiunea se dilată. Mai întîi, omul, incapabil de exclusiva trăire în spiritual, pe care o consideră ridicolă, penibilă, ori direct înspăimîntătoare, e rușinat de absolut ; atins de Dumnezeu ca de o boală jenantă, caută antidoturi și e gata să se ducă la doctor. Marek spune o frază adîncă : „... noi nu sîntem deprinși să ținem seama de un Dumnezeu real, adevărat ; nu știu ce ar putea să stîrnească prezența lui, să zicem... pe plan cultural, moral și așa mai departe. Bagă de seamă, omule, aici e în joc soarta întregii civilizații umane !" Firește, prima instituție care se alarmează e Biserica : iată principiul în luptă cu instituția pe care el însuși a creat-o, dar pe care istoria a deformat-o în așa fel, încît coexistența între principiu și forma sa de reprezentare nu mai e posibilă. De Dumnezeu nu au nevoie nici credincioșii, nici ateii, căci instaurarea lui ar însemna distrugerea unui greu cîștigat *statu quo*. Dar evoluția tehnică e ireversibilă ; carburatoarele se răspîndesc peste tot. Încep războaiele religioase. Între timp, producția cunoaște un asemenea avînt, încît sînt fabricate de la sine, în cantități inutile, toate bunurile. Însă, prin dispariția interesului privat, nimeni nu se mai preocupă de transportul și distribuția lor, și lumea moare de foame în condițiile belșugului, adică ale visului de secole în fine împlinit. Apar paraziți ai absolutului, și Čapek îi face un portret ironic (și de loc nejust) lui Napoleon, profitor al Revoluției Franceze, în persoana lui Bobinet. În fine, absolutul, cucerind totul și instaurîndu-se pretutindeni, devine de nesuportat. Binele, manifestat exclusiv, are o acțiune negativă. Criza economică în care absolutul a aruncat întreaga planetă dă loc la lamentările cunoscute : „înainte... era ieftinătate pe atunci..." etc., și opinia populară conchide că nimeni nu a avut nevoie „de un Dumnezeu nou", care, dealtfel, „e prea mare" pentru dimensiunile domestice ale omului. Sfîrșitul cărții, un ospăț cu varză și cîrnați la care iau parte fervenții de ieri, semnifică o întoarcere în normal de care toată lumea e mulțumită, și aventura absolutului e închisă de eroii ei, obosiți de viața în termenii divinității, cu un oftat de ușurare : „bine că s-a terminat".

În afară de previziunile pur istorice (în *Fabrica de absolut*, Čapek a prevăzut un război mondial în cadrul căruia vedea

cu admirabilă precizie un conflict greco-italian pe teritoriul Albaniei, atacarea S.U.A. de către flota japoneză și ocuparea Berlinului de armatele aliate, situîndu-le pe toate în jurul anului 1944), a prevăzut teoriile sociale himerice („În Australia... a fost întemeiat Statul Ideal, care a transformat această țară a speranței într-un deșert nelocuit"), creatoare de societăți și civilizații abstracte, fictive, în care concretul și materialul sînt dominate de cuvînt și idee, și a prezis chiar „contestarea" (revolta studențească și bărbile „hippy"), cartea de față, ca și alte scrieri ale lui Čapek, cuprinde *avant la lettre* multe inovații ale literaturii recente. Čapek deschide pe Eugen Ionescu din *Rinocerii*, ori pe *Dürrenmatt* din *Fizicienii*. Fabulația științifică e înrudită cu cea pe care o practică azi un Ray Bradbury. Delirul industriilor stăpînite de absolut, care produc la nesfîrșit (episodul cu țintele și piroanele), ce este decît „proliferarea obiectelor" din dramaturgia și proza absurdă contemporană ? Omul care încearcă să se opună absolutului, chiar dacă el însuși e cel ce l-a dezlănțuit, anunță chemarea „Puneți mîna pe arme !" din *Viața și opera compozitorului Foltyn*, chemare care sună la fel ca a lui Bérenger („Unde mi-e carabina ?") în finalul *Rinocerilor*. Formula ziaristică azi se răspîndește în toate artele (în primul rînd în cinematograf), și Čapek a fost un promotor de prima mărime al literaturii „cotidiene", „populare", „de ultimă oră", care în clipa de față pasionează milioane de lectori (vezi, de pildă, genul inventat de Norman Mailer — „romanul-istorie" sau „istoria-roman", ce poate fi retrasat cu ușurință la maniera reportericească a lui Čapek).

Interesant e, însă, faptul că un autor atît de „scientist", atît de implicat în viața modernă (care e una tehnică), atît de la curent cu transformările lumii, un spirit atît de nou, dedicat mereu ultimei descoperiri, preocupat veșnic de anticipări, a păstrat întotdeauna o rezervă față de știință, mai bine zis față de ideea beneficității ei și, acceptînd progresul tehnic sub aspectul lui funcțional, a refuzat întotdeauna să-l considere esența existenței moderne. E remarcabilă în opera lui Čapek discriminarea între structura tehnică a lumii moderne, pe care el o acceptă, și morala tehnică a lumii moderne, pe care el uneori o ia în rîs, alteori o combate de-a dreptul. Și în *Fabrica de absolut* ca și în alte lucrări, Čapek respinge ideea unui adevăr unic al timpului nostru — ade-

vărul tehnic —, sugerînd, pentru o apreciere echilibrată, un pluralism al metodelor și atitudinilor în observație și în apreciere, de esență umanistă. Un scepticism fundamental face din Čapek un gînditor adevărat și adînc, chiar dacă „punerea în pagină" se face cu date cotidiene și superficiale. Un critic slovac [1], într-un eseu asupra lui Čapek, scria că filozofia *Fabricii de absolut* este „o apărare a *statu quo*-ului".

Prin umorul steril, tipic Europei centrale, Čapek se înrudește cu Hašek (multe portrete fizice, fragmente de dialog și caracterizări indirecte aduc aminte de „stilul Švejk"). Prin conștiința politică, el urmează linia lui F. X. Šalda, Viktor Dyk, Karel Polaček. Ca și Vančura, Neuman și Olbracht, e uneori atras de naturalismul social cel mai pur. Însă undeva mai adînc, în teama de viitor, în conștiința bizară a unui *alter ego* malefic, în lumina străină a civilizației burgheze, pulsează marea boală a vestitei fantome pragheze: Franz Kafka.

România literară,
7 august 1969

[1] Alexander Matuška, în eseul *Karel Čapek: omul împotriva distrugerii.*

BORIS PILNIAK SAU MODERNISMUL REVOLUȚIEI

Multitudinea scriitorilor buni e o calitate a literaturii ruse pînă la urmă copleșitoare. A-i citi pe toți cei ce prezintă interes e o sarcină imposibilă. Și pentru că din sumă se aleg la fiecare sfert de veac cîteva piscuri gigantice, soarta nedreaptă a celorlalți e de a se ascunde la subțioara uriașilor, cotropiți de o umbră tot mai deasă. Cititorii de alte limbi sînt cu deosebire victimele acestei inechități. Dacă, în patria sa, Dostoievski s-a bucurat de un mit apreciabil, acest mit apare moderat față de cel ce s-a constituit în jurul aceluiași scriitor în restul lumii. Ca urmare, în străinătate, silueta lui Dostoievski acoperă aproape complet cîteva generații de scriitori însemnați și chiar mari, născuți ori consacrați în urma lui. Dar, chiar și în patrie, dificultatea unui bun scriitor de a se menține în atenție e permanentă. Răsar mereu creatori noi, și timpul obiectiv nu permite lectura tuturor. Cu atît mai mult cu cît majoritatea acestor scriitori se bucură de același dar : acela de a fi niște fantastici povestitori, cu un rar talent al lumii concrete, cu o forță epică puțin comună, cu o intuiție a omului simplă și în același timp profundă, și foarte odihnitori prin absența vocației speculative, prin lipsa ambiției intelectualiste, prin rezistența față de abstract. Or, dacă cei mai mulți scriitori ai unei națiuni împărtășesc asemenea calități (din cele mai potrivite pentru alcătuirea unei viguroase literaturi), nu e de mirare că lectorii încep să uite pe înaintași, căci prezentul le oferă cam aceleași satisfacții.

Asemenea reflecții provoacă recitirea lui Boris Pilniak, cu ocazia tipăririi *Anului gol* în românește (la E.L.U., în colecția „Meridiane", în corecta și adeseori migăloasa traducere semnată de Marcel Gafton și Igor Block). Succesul lui Pil-

niak, maxim în 1922, anul publicării *Anului gol*, a scăzut cu timpul (deşi Pilniak a fost unul dintre primii scriitori sovietici populari), iar azi nu puţini cititori îl recunosc în mod ceremonios, fără a-l mai deschide. Oare valoarea lui Pilniak a dispărut? Nicidecum. Dar, fatal destin al unui bun scriitor, cot la cot cu o mulţime de buni scriitori, el a fost înlocuit în atenţia generaţiilor ulterioare de nume mai noi.

Este, oricum, singular fenomenul unei literaturi în care uitaţii, atunci cînd sînt reluaţi, să provoace atît de des o neaşteptată emoţie.

Pilniak e, dealtfel, un scriitor încă nu complet descoperit. Există scrieri ale sale inedite, iar fragmentele publicate din unele din ele (de pildă, cele din monumentalul roman *Magazia de sare*) sprijină ideea că surpriza cea mai mare ce ne-o poate da acest creator e una postumă. Dar, rămînînd la ce e cunoscut, nu putem tăgădui că e vorba de un talent considerabil, realizat în forme impresionante.

Pe la începutul secolului, mişcarea literară rusă se împărţise într-un infinit de doctrine estetice şi stiluri, dintre care foarte multe de avangardă. Trei mari zguduiri, războiul mondial, revoluţia şi războiul civil, au contribuit la reîntîlnirea tuturor acestor forţe literare, la început atît de declarat divergente. Războiul, revoluţia şi războiul civil au devenit temele obligatorii, pentru că se impuneau cu necesitate tuturor artiştilor ruşi, cuprinşi în vîltoarea unor evenimente de proporţie şi semnificaţie cu totul noi. Trei teme colosale, capabile să alimenteze un sfert de veac de literatură. Ele au strîns la un loc scriitori dintre cei mai diferiţi, deseori aflaţi unii faţă de alţii în situaţii de fundamentală opoziţie. Literatura revoluţionară avea însă o vitală nevoie de forme noi, de o expresie inedită. Iată de ce unele din cele mai fericite cazuri de împlinire estetică le-au constituit tocmai scriitorii care debutaseră în mişcări de avangardă. Futuristul Maiakovski, care, ca să repetăm o butadă, „combina revoluţia cu charlestonul", a devenit un mare întemeietor al literaturii revoluţionare. Revoluţia a încorporat, firește, nu numai ce era nou-nouţ, ci şi expresiile mai tradiţionale, şi a fost o excelentă sursă de proză clasică, uneori chiar barocă (e cazul lui Isaac Babel, care, în subiectele tipice ale literaturii revoluţionare, a introdus o calofilie şi o subtilitate gen *fin de siècle*, creînd astfel o imagine a revoluţiei dintre cele mai sesizante şi mai

originale). Însă, fără îndoială, unei literaturi care făcea din noutate un criteriu estetic i se potriveau cel mai bine formele ultramoderne.

În 1920, cînd Pilniak începuse *Anul gol*, cinematograful nu era încă o artă emancipată de însuşirile şi neajunsurile naturii sale mecanice, şi nu exercita nici pe departe asupra celorlalte arte influenţa difuză şi permanentă de azi. *Anul gol* e însă o carte *cinematografică* din toate punctele de vedere : acţiuni rapide şi şocante, personaje izbitoare, deşi schematice, laitmotive, imagini simbolice, o cadenţă înrudită cu aceea a camerei de filmat şi mai cu seamă un rar talent al montajului, al racordării celor mai disparate elemente. Toate trăsăturile curente ale literaturii ruse se găsesc în *Anul gol*, însă în *raccourci*. Cerul infinit şi misterios, natura asiatică, maternă şi în acelaşi timp duşmănoasă, insidios plantată în sufletul omului ; forţa candidă şi obscură a animalelor, simboluri ale unei vitalităţi eterne şi de neînvins ; oamenii instincturali şi tulburi, trăind perfect cufundaţi în ei înşişi, cuprinşi periodic de un freamăt al conştiinţei tipic literaturii ruse, rezolvat în ieşiri pătimaşe, în spectaculoase autoacuzări şi în profeţii sumbre ; anotimpurile aspre ca şi oamenii, croite şi ele pe dimensiuni ce depăşesc firescul ; modelarea lentă şi colosală a viitorului ; trecutul fabulos, învelit într-o lumină aproape biblică ; un sentiment al fatalităţii şi al predestinării, resimţite nu ca nişte apăsări, ci ca nişte bucurii ; existenţa plină de revelaţii ce îşi pot avea sursa în detaliile realităţii celei mai triviale. Toate acestea, cum spuneam, se găsesc în *Anul gol* (şi în celelalte cărţi ale lui Pilniak) ca în orice operă scrisă de un creator rus, dar nu în generoasele cantităţi tradiţionale, ci cîntărite cu multă zgîrcenie, mixate şi montate apoi cu o mare strictеţe, pentru ca întregul să semene cu un scurt şi dramatic film al epocii.

El începe într-un mod nu foarte izbitor : un oraş de provincie, sordid şi plicticos, în care ies în relief cîteva *fortes têtes* locale (beţivul Ogoniok-clasicul, cu pretenţii de filozof, poetul Varîghin, denunţător care îşi compune pîrile în versuri, comicul profesor Blanmanjov etc.). Oraşul se numeşte Ordînin, căci prinţii Ordînin au stăpînit cîndva aceste locuri ; ei însă au decăzut mai demult din condiţia de *majores terrae*, s-au încadrat apoi mai sănătoasei clase negustoreşti, iar azi, cînd războiul mondial a zdruncinat Rusia patriarhală,

iată-i minați de sifilis, trăind în promiscuitate fizică și sufletească, rostind elucubrații profetice și îmbătîndu-se. Familia lor, ruptă din orbită, e primul simbol al golului ce se creează în urma distrugerii vechii societăți. În acest gol își găsește locul nu numai dezlănțuirea revoluției, evocată metaforic în episodul *Viforița*, ci și toată dezordinea brutală, toată incertitudinea, angoasa și trăirea —instantanee și animalică — a unei perioade de tranziție. În orașul ieri patriarhal și pitoresc, destinele comunității sînt asumate de către un tineret patetic și dedicat numai viitorului. Arhipov semnează ordine de condamnare la moarte, pe care le copiază la roneotip facila Olga Kunț. Amîndoi foarte tineri, dispun cu ușurință de viața dușmanilor revoluției, dar și-o pot pierde și pe a lor pe negîndite, într-o clipă, fără să mai vadă întruchiparea idealului pentru care au luptat. Transparentul Laitis, care, cum ne spune autorul, nu l-a citit pe Marx, se socotește un revoluționar perfect, pînă cînd e arestat pentru abuzuri. Alături de această specie patetică, apar tot felul de paraziți, stimulați de incertitudinea generală. În *Porecie* e creată o comună de anarhiști, care jefuiesc o bancă și sînt executați. O uzină funcționează cu greu, în condiții extraordinare, iar muncitorii, ca să se hrănească, practică un troc dintre cele mai ciudate : schimbă bare de fier (necesare țăranilor ca să-și facă unelte) pe alimente. Fără nici un fel de ordine epică, locul de observație se mută în Asia odată cu un tren supraîncărcat cu bărbați și femei adunați din toate colțurile Rusiei, înnebuniți de foame. În acest tren și în gările prin care se oprește el se petrec scene de o barbarie medievală. Totul scris concis, cu o mare artă a laitmotivului, cu o plasticitate perfectă. În două sute cincizeci de pagini, un continent mișunător de toate racilele trecutului și promisiunile viitorului se mișcă gigantic, cu o invincibilă primitivitate. Autorul a căutat mai ales o latură a perioadei revoluționare pe care alți autori au implicat-o mai puțin ; ciocnirea mentalității revoluționare, o mentalitate modernă, cu un continent aflat încă în diferite stadii arhaice, a cărui urnire e trudnică, dureroasă, adeseori sîngeroasă. Iată însă că spre sfîrșitul cărții, fără tranziție și fără vreo explicație aparentă, cartea se luminează și, pătruns într-o oază de pace, în care războiul și urmările lui s-au întipărit mai puțin, Pilniak descrie adolescența și criza erotică a unor țărani : Alexei și Uliana. Atmo-

sfera e de miracol folcloric și totul se termină cu o nuntă după datini străvechi, într-un paradis al anotimpurilor dulci și vieților limpezi. Aici Pilniak se dă pe față. În contradicție cu modernismul formei, cu intricația imaginii, cu dinamismul acțiunii, cu policromia personajelor, se mărturisește un suflet bătrîn, îndrăgostit de „pădure, pădurice, mlaștini, țarini, un cer liniștit, drumuri de țară". Febra revoluționară a primei părți, giganticele convulsii ale Rusiei asiatice, descrise în a doua parte, fac loc deodată unui pastel idilic, blînd, paseist. Un prozator agrar străpunge deodată țesătura stilului de avangardă. Combinația, din punct de vedere al efectului estetic, e fericită. Dar contradicția a avut în literatura lui Pilniak urmări dramatice. *Anul gol,* după declarația autorului, a fost dedicat copiilor săi, „pentru că ei vor fi aceia care îl vor citi în viitor, întrucît eu și întreaga Rusie trăim însuflețiți numai de acest viitor". Însuflețit de viitor, Pilniak fără îndoială era. Dar parfumul trecutului îl atrăgea cu o forță aproape egală cu a viitorului. Lupta aceasta interioară e vizibilă și în *Mașini și lupi,* și în *Mahonul,* și mai ales în *Volga se varsă în Caspica,* roman eșuat tocmai din cauza neîmpăcării acestor două tendințe. Cele două atitudini, niciodată conciliate în opera lui Pilniak, au dus la o eroziune interioară permanentă, destul de evidentă și punînd la îndoială partea rațională, demonstrativă, intelectuală a operei, al cărei succes îi era scump lui Pilniak. Ceea ce rămîne e o proză superioară, a cărei originalitate tehnică a fost sursa de inspirație a multor urmași, reconfortantă prin vitalitatea ei, o excelentă radiografie a epocii, o intuire a lumii concrete din cele mai puternice ce se pot citi în literatura acestui secol. În fond, nu e deloc puțin.

România literară,
noiembrie 1969

RAYMOND RADIGUET

Scriitorii însemnați care mor tineri, și a căror biografie se cunoaște, trezesc mereu, odată cu gîndurile despre operă și despre personalitatea cîtă s-a putut aduna pînă în clipa timpurie a sfîrșitului, un sentiment de frustrație care se traduce în asemenea fraze : — Dacă ar fi trăit ! Dacă ar fi atins măcar patruzeci de ani ! Dacă destinul i-ar fi dat lui zece ani din lunga viață plină de cărți mediocre a cutărui sau cutărui fecund epigon ! Fraze sincer întristate, provocate de o firească simpatie umană și de un bun instinct de protecție a valorilor. Și ele se adaugă mereu după ce numele unui John Keats, Mihail Lermontov, Raymond Radiguet sau Anton Holban au fost evocate, după ce încă o pagină a cărții lor a fost întoarsă. Astfel încît, într-un mod nefiresc, tragedia personală acoperă opera, în unele cazuri chiar amenințînd-o, după cum sfîrșitul a fost mai blînd sau mai crud. Despre mulți dintre acești scriitori nu se mai știe la un anumit nivel al informației intelectuale decît că au murit tineri și că, dacă ar fi trăit, s-ar fi depășit strălucitor pe ei înșiși.

Dar tocmai aici începe întrebarea cea mai tulburătoare pe care o pot provoca asemenea destine, întrebare al cărei prim aspect, acela de impietate, nu poate să înșele. Au murit într-adevăr acești creatori prea tineri ? Da, am răspunde, gîndindu-ne la puținătatea anilor, la vigoarea încă necheltuită a trupului, la experiențele neconsumate, la acea parte a aventurii vieții care a rămas pentru ei definitiv și obtuz închisă. La asta ne ajută portretele și amintirea fizică pe care le conservă istoria (ten de frăgezime adolescentă, ochi puri, crinieră romantică, siluetă de animal tînăr), și anecdota sentimentală țesută în jurul ultimelor ceasuri. Totuși, cea mai

tristă dintre biografii se subordonează cu totul operei, iar suma experienței noastre în ce privește artiștii ne convinge că biografia unui artist e de multe ori cea mai trădătoare sursă de cunoaștere, comunicînd adesea un portret cu totul fals. Oricum, opera dă unui creator o viață în timp și spațiu mult mai bogată decît cele mai furtunoase împrejurări reale. Dar dacă uităm biografia, ori avem șansa să nu o cunoaștem, frustrația de care vorbeam dispare, iar artistul rămîne în fața noastră întreg și stăpîn pe destinul lui, neconstrîns de vreo tragedie pămîntească, om complet într-o operă completă. Astfel, senzația mai exactă pe care ar trebui s-o avem ar fi cea de ritm firesc, de împlinire normală, ba chiar de inteligența de a ști să mori la timp.

Răutatea unei asemenea concluzii e justificată de operă. Într-adevăr, opera e completă, chiar dacă (cum se întîmplă cu Radiguet) ea a fost rotunjită la douăzeci de ani. Aplicată în artă, ideea de precocitate e o naivitate științifică. Artistul nu poate fi un timpuriu sau un întîrziat, el avînd întotdeauna un ritm absolut propriu, nepereche, necomparabil. Cel mult putem spune că artistul poate semăna uneori cu un ceas care o ia nebunește înainte, dar asta nu înseamnă că el ar străbate mai puțin toate orele zilei și nopții. Comparația cu un ceas care străbate ziua și noaptea într-un timp al lui, unic, nerepetabil, e iluminatoare. Fiecare artist trăiește cu o viteză care e numai a lui, și acesta e miezul problemei: viteza, sfînta viteză care îndreaptă artistul spre moarte. Unii merg încet, sondînd cu un pas ferm și egal soliditatea drumului. Alții ard calea ca niște comete, lăsînd în urmă o pulbere de scîntei, înghesuind în ani puțini evoluția, debutul, succesele, familia, regretul trecutului, marile concluzii și premoniția sfîrșitului. Viața lor e scurtă ca o carte în care e povestită viața unui erou, și în ea nu se mai păstrează decît timpul în care se înfăptuiesc minunile, minuni care se întîmplă dealtfel în orice viață, dar cenușa zilelor celorlalte le face de nerecunoscut. O viață scurtă ca într-o carte sau ca la cinematograf, cu emoții rapide și puternice, cu momente strict esențiale, o viață epică și conflictuală în care acțiunea e întreruptă de două-trei ori de o revelație, de o interpretare, de o semnificație, după care urmează arderea finală.

Opera care rămîne e întotdeauna completă, sistematică, gîndită matur, echilibrată, cuprinzînd toate stadiile de pro-

gres estetic, de la stîngăcie pînă la rafinament. Gîndul e adînc şi armonios, concluzia organică şi convingătoare, impactul estetic viguros şi durabil. Şi atunci, tot spunînd cu o clătinare gînditoare a capului : — Ei, dacă ar mai fi trăit, ar fi dat, ar fi scris etc., etc., ne dăm seama că nu ştim deloc, de fapt, ce-ar mai fi dat dacă ar mai fi trăit, ba chiar dacă ar mai fi dat dacă ar fi trăit, nici nu simţim nevoia nici unui adaos. Proiectăm tristeţea unei vieţi scurte asupra unei opere întregi, fără să ne gîndim că între ele poate exista o secretă interdeterminare, că opera aşa cum s-a scris avea nevoie chiar de cadrul existenţei împotriva căruia ne revoltăm. Dar dacă autorul însuşi era grăbit să termine, era ars de nerăbdare să vadă sfîrşitul, nu mai suporta nici un fel de amînări, se trecea într-o combustie pe care noi nu o putem înţelege, fugea de viaţa lui în moartea lui cu toată iuţeala de care era în stare, şi, cum spune chiar Radiguet, „il mettait les bouchées doubles" ?

Dar asta e o problemă prea complicată şi adîncă, demnă de analişti a căror intuiţie şi instrumentaţie noi nu o avem. Mulţumiţi că rămînem cu opera, care nu are altă vîrstă decît aceea a eternităţii, să ne bucurăm de apariţia în românește a romanelor lui Raymond Radiguet, *Le Diable au corps* şi *Le Bal du Comte d'Orgel* ; apariţia e tardivă, mai cu seamă dacă ne gîndim la interesul pe care l-a stîrnit scriitorul în epocă (în Cehoslovacia, de pildă, prima ediţie din *Le Diable au corps* a fost publicată în 1924, cea din *Balul* în 1925 ; pînă şi în Japonia aceste romane au fost traduse acum mai bine de cincisprezece ani), fără să-şi piardă însă astfel valoarea de eveniment editorial.

Raymond Radiguet, neoclasicul de douăzeci de ani, „aşezat în propria sa glorie, cu obrajii în flăcări", a avut curajul literaturii erotice în momentul atît de lipsit de intimitate al armistiţiului care încheia primul măcel mondial, ajungînd însă pe această cale la date care întrec, în profunzimea lor, zguduitorul moment politic şi spiritual, în care el şi-a scris romanele atît de abstrase din context. Plecînd dintr-o sfîntă familie burgheză, căzut în noaptea de absint a Parisului literelor, cu tunetele războiului în fundal, Radiguet a dat o operă bizară prin maturitate, limpezime, rigoare morală, calităţi care îşi fac loc în sinceritatea cu care a desfăcut în faţa cititorului un subiect considerat prin definiţie primejdios.

(E drept, față de exigențele și apetitul de azi al publicului, îndrăznelile lui Radiguet în introducerea prezențelor fizice apar copilărești.) De fapt, prin preocuparea analitică, prin obsesia intelectuală și prin stilul de moralist surprinzător la un copil al secolului nostru de alcoolizare a formelor și jazz al ideilor, Radiguet dovedește că nu e capabil (firesc la un om prea tînăr ca să-și trăiască experiențele în mod real) de senzualitate adevărată, și aici el se înscrie cuminte, chiar dacă la un moment dat a fost transfigurat prin scandal, în tradiția restrictivă a sinceității literare franceze, care nici nu numește, nici nu sugerează. Personajele lui Radiguet sînt asexuate, și dealtfel identificarea lor într-o siluetă de bărbat sau de femeie contează prea puțin, pentru că apropierea lor nu e pentru autor un prilej de intuiție fizică, ci unul de reproducere a eului unic și prezent în toate personajele mai bogate al autorului. La urma urmei, toată erotica lui Radiguet se rezumă la foarte puțin, detaliile cele mai „calde" nu inflamează imaginația lectorului, și reacții și fenomene care să arate o trăire personală mai obscură și mai irațională a subiectului nu există. Erotică e în fond numai preocuparea pentru cuplu, centrarea întregii atenții asupra relației dintre doi indivizi, și mai ales mistica „atracției". Întîlnirile dintre eroi se realizează întotdeauna ca niște „coups de foudre". Cei doi se văd și se atrag irezistibil. Cum însă, de ce, răspunzînd cărui indispensabil amănunt carnal, cărei otrăvitoare porniri, cărei intoxicații, cărei atmosfere, nu ni se spune. O anumită mecanică sentimentală (iar proprie literaturii erotice franțuzești) împinge pe eroii lui Radiguet în niște orbite obligatorii. De aceea, legăturile suferă de un anumit neverosimil, mai cu seamă în *Le Bal du Comte d'Orgel*. Ca atare, Radiguet e un erotic numai prin curajul de a-și alege subiectul într-un moment cînd nimeni nu gîndea cu seriozitate dragostea, după dramele și dezgustul provocate de război, și prin patosul pe care îl pune în modul în care se caută personajele, patos răspunzînd freamătului adolescentin care anima autorul în momentul scrierii cărților.

Marea izbîndă a prozei lui Radiguet nu e deci, după noi, cea care i s-ar atribui la prima vedere. E surprinderea propriei persoane la o vîrstă critică și în apropierea presimțită a morții, cînd etape extreme se amestecă monstruos într-un personaj de excepțională sensibilitate și dotare. Radiguet se

scrie pe sine, cu remarcabilă sinceritate și atitudine critică, neputînd însă să-și depășească vîrsta decît prin ținuta intelectuală, nu și prin perspectiva interioară și exterioară. Portretul e însă fascinant, fixînd formidabil acel artist care nu trăiește decît ca să se simtă pe sine trăind, să se vadă pe sine trăind, să se audă pe sine trăind, acel artist care aleargă după propria sa imagine, fericit s-o bănuiască la cei care-l înconjoară, provocînd evenimente, provocîndu-și chiar viața, pur și simplu ca să se perceapă pe sine. Superioara împlinire, desprinsă din anecdotă și mutată în zona filozofiei, a lui Dorian Gray, a dat-o Radiguet. El, ca și personajele lui, a fost un om bolnav de sine, care trăia cu talent, punînd în existență mai mult talent decît în operă, ingrat adorat de prieteni și iubite, singur posesor al unui mare adevăr despre sine, pe care numai el nu putea să-l înțeleagă. Un personaj atît de cuprinzător și de paradoxal depășește în realitățile și în posibilitățile lui mulți eroi obiectivi, jucîndu-se uneori o clipă în ipostaza lor, pentru a reveni la propriul echilibru instabil, care este o viață de neînțeles în pragul unei morți definitiv pecetluitoare. Bogăția psihologică face din Radiguet o mare autoritate între scriitorii care au încercat să se privească într-un șir infinit de oglinzi, așezate față în față, între care imaginea se repetă nesfîrșit, se transformă, se pierde, se îneacă în ceața care așteaptă în fundal. Cea mai des citată definiție a lui Radiguet rămîne cea mai bună, și ea aparține lui Cocteau : „Raymond Radiguet împarte cu Arthur Rimbaud teribilul privilegiu de a fi un fenomen al literelor franceze. El e o plantă care, într-un anumit fel, vorbește. În *Le Diable au corps* planta își povestește misterul rădăcinilor. În *Le Bal du Comte d'Orgel* planta înflorește. Iar parfumul ei e cuvînt."

România literară,
9 ianuarie 1969

COLETTE SAU UN ROMAN AL SINCERITĂȚII

În 1925, apărea la Paris o carte de un umor cu totul special : titlul anunța *Apropiata deschidere... a 62 de prăvălii literare*, care nu erau decît niște șarje amicale, sub creionul lui Henri Guilac, înfățișînd cele mai cunoscute opere franțuzești din ultimul deceniu (cartea era editată de Simon Kra, iar prezentarea aparținea lui Pierre Mac Orlan). Ingeniozitatea desenatorului dădea frecvent interpretări pe cît de surprinzătoare, pe atît de savuroase : o cizmărie în ușa căreia recunoaștem, acoperit pînă la gît de șorțul profesional, pe Pierre Benoit — firma, sub însemnul unei cizme uriașe, este : „La chaussée des géants" ; o intrare cochetă, străjuită de amorași, din care surîde Valery Larbaud — firma : „Beauté, mon beau souci...", și dedesubt : „Masaj-manicură" ; un bistro, pe a cărui devantură scrie „Les Copains" — la „zinc", în vestă, cu papillon la gît, cu mînecile suflecate, cu o uitătură încruntată de patron, Jules Romains ; o măcelărie, în pragul căreia, gînditor și emaciat, măcelarul, François Mauriac, ține în mînă un cuțit enorm, picurînd de sînge — „La chair et le sang" ; un birou de plasare și de oferte de serviciu, în a cărui ușă pîndește, cu aspect de birocrat, Paul Claudel — „L'Annonce faite à Marie" ; o băcănie (pe vinuri scrie „Les Caves du Vatican", pe o putină cu smîntînă „n.r.f"), și André Gide, cu un carnet de socoteli atîrnat la centură — „Nourritures terrestres" ; un atelier de reparat stilouri — casa Proust, firma „Du coté de chez Swan" ; o clădire cu obloanele trase, iar în prag, cu mină discretă de elegant proxenet, Paul Morand — firma e înscrisă pe un felinar roșu, care poartă numărul 5 : „Ouvert la nuit" ; o giuvaergerie, strălucind de pietre și de zîmbetul larg al Annei de Noailles — „Les éblouissements" : și multe

altele, la fel de nostime și de neașteptate. Sub firma „La vagabonde", apare și Colette, expertă în... articole de voiaj, expunînd geamantane (dintre care unul, într-o formă specială, de cușcă transportabilă, poartă mențiunea „Toby chien"), termosuri, o geantă pe care scrie „Chéri", un ceas cu inscripția „Les heures longues", lămpi de spirt și truse de toaletă etichetate „Aventures quotidiennes". Autoarea, în prag, ca majoritatea scriitorilor travestiți în butichieri, e desenată într-o rochie lungă, neagră, pe care o umple cu vigoarea pieptului ; părul blond-castaniu îi cade în bucle pe frunte, bărbia e în probă, gura strînsă, pleoapele plecate ; totul într-o expresie de spleen înțepat, probabil întru Burgundia natală.

Cînd apărea această maliție, Colette era o figură bine cunoscută a lumii literare pariziene : publicase o duzină de romane (între care ciclul *Claudine*, *La Retraite sentimentale*, *Les Vrilles de la vigne*, *L'Ingenue libertine*, *La Vagabonde*, *Chéri* și *Le Blé en herbe*), cărți de amintiri (între care *L'Envers du music-hall*) și nuvele. Crease pe scena music-hall-ului, împreună cu Georges Wague, pantomime de mare succes, își publicase povestirile în *Matin*, scria cronici teatrale apreciate, și avea să joace, în același an, rolul Léei din *Chéri* la teatrul Daunou. Dar statutul ei, printre celelalte personalități literare, nu era cert. Firește, i se imputau lucrurile cele mai previzibile și mai banale : feminitatea, candoarea, francheța, lipsa unei „filozofii" și chiar... stilul, în ale cărui sclipitoare inovații și plasticizări unii critici vedeau o dinamitare a fondului. În sfîrșit, ideea unei scriitoare care se exprimă atît de imediat pe sine, care își reproduce experiența cea mai directă și mai genuină, care se confundă cu propriile sale personaje, se pretă la tot felul de aprecieri cancaniere, alungînd seriozitatea exegetică. Dacă toate aceste argumente nu ajungeau, scriitoarea era acuzată că scrie pentru plante și animale, și sensibilitatea ei pentru tot ce e viu era ridiculizată din unghiul intelectualității pompoase și conștiente de sine.

Colette continua să scrie. Adevăratul scriitor este, întîi de toate, un condei fertil, căci nimic nu e mai ciudat decît autorul care își exercită cu dificultate propria meserie, și pentru care actul scrierii (ca și al lecturii) se întovărășește obligatoriu de grimasa celei mai neplăcute migrene. Criteriul succesului de public, respins în genere de intelectualii sofisticați, nu e totuși atît de suspect pe cît se crede. Într-o perioadă în

care (de la dada la Gide) experimentul era de rigoare, Colette s-a mulţumit cu inovaţia pur stilistică, punînd altfel în proza ei ceea ce dintotdeauna a fost substanţa literaturii : sentimente. Literatura se face cu sentimente, iar marea literatură se face cu sentimente mari. Caleidoscopul perspectivelor, al teoriilor, al atitudinilor, al programelor şi al ideilor cu orice preţ era înlocuit de privirea arzător de precisă, de senzoriul acut, de gîndirea limpede şi rapidă (conţinînd o elocvenţă cu totul specială, aceea a transparenţei şi a spontaneităţii), de cuvîntul flămînd de real, sugînd lumea concretă ca o ventuză. Colette e tipul scriitoarei neinhibate de critică, liberă de conjuncturile estetice, cu conştiinţă literară proprie. Curajul autenticităţii se dublează de curajul de a repeta mereu tema şi punctul de vedere, carte după carte, pînă la crearea unui arhetip personal. Luînd în mînă o carte de Colette, ştii ce poţi aştepta de la ea, şi autoarea nu te dezamăgeşte niciodată, dîndu-ţi întotdeauna ceea ce îi ceri. În felul ei, Colette e o profesionistă excelentă.

Încet-încet, statura scriitoarei a crescut şi s-a impus, sprijinită însă nu de critica literară, academică ori curentă, care a persistat în prejudecăţile evocate, ci de personalităţi ca Gide şi Cocteau. În 1935, i se oferă un fotoliu la Academia Regală de Limbă şi Literatură Franceză a Belgiei. În 1945, Colette e aleasă în Academia Goncourt. În 1954, moartea scriitoarei e marcată de funeralii naţionale. Aceste încoronări (ultima, dureroasă şi postumă) sînt despărţite în timp prin cîte un deceniu. Colette creştea în sine însăşi, opera ei se consolida în singura ei viziune şi în puţinele ei teme, mesajul ei pătrundea în conştiinţa franceză. Azi, Colette apare ca un simbol literar, între altele, a ceea ce ne-am obişnuit să numim „spirit francez" (un critic scria că proza ei reprezintă „Franţa spontană").

Subiectele cărţilor, povestite, se topesc uşor unul în altul : în *Hoinara*, o dansatoare, marcată de aspra camaraderie a turneurilor în provincie, în culise neîncălzite, în hoteluri proaste, trece printr-o dulce emoţie, aceea a unei noi iubiri, iubire care o atrage, ca o insulă caldă, dar o şi înspăimîntă cu eventualitatea unei dezamăgiri ; în *Duo*, un cuplu declină cînd soţul află că a fost înşelat ; în *La Retraite sentimentale*, Claudine, cu sufletul rănit de o revelaţie a mediocrităţii umane, se vindecă în contact cu natura, sursă sigură a echilibrului, spaţiu lipsit

de anomalii, domeniu armonic ; în *L'Ingenue libertine*, eroina caută compensația voluptății, pentru a-și alina o decepție sufletească ; în *Le Blé en herbe*, doi adolescenți descoperă dragostea, și, odată cu ea, duritatea lumii și a raporturilor umane. În toate aceste opere, concepția nu variază : omul e doritor de căldură și de comunicație, vrea să se dăruie, dar relația aduce după sine dezamăgiri și impasuri, provoacă fuga în singurătate, sugerează vindecarea în armonia altei lumi. Schemă clasic pesimistă a raportului individului cu lumea, modernizată printr-o folosire sistematică a cuplului erotic, în țesătura socială, în vastele și detaliatele determinări ale comunității. Ocolind calea prozei intelectualiste din ambiție, proză pîndită la fiecare pas de neautenticitate, Colette a construit, cu materialele cele mai curente, o lume completă, asupra căreia putem medita în voie, chiar dacă uneori cu ironie, neconstrînși de vreo schemă mentală.

Autentică și de loc compozită, Colette nu e mai puțin o inteligentă și o intuitivă. Calitatea intelectuală, neapărînd sub forma unei demonstrații, se recapătă în forța de sugestie, în carnalitatea caracterelor și în stil. Stilul, excelent, e nu numai semnul vocației indiscutabile, ci și al artei consumate. Dacă inteligența cu care compune Colette e mai puțin manifestă, inteligența cu care scrie e frapantă. Un instrument absolut propriu funcțiunii sale, un mediu perfect omogen, iată stilul lui Colette. Un stil căruia nu i se poate reproșa vreo regie, vreo „abilitate" : stilistic, autoarea e la fel de sinceră cu sine și cu cititorii. E simptomatic faptul că sinceritatea acestei proze nu e agresivă. Autoarea nu-și transformă calitățile în program de acțiune literară, rămînînd onestă romancieră pînă la sfîrșit.

Originalitatea acestei opere constă deci, mai întîi, în absența intelectualismului organizat și afișat. Scriitoarea își scrie propria viață, fără s-o coboare la nivelul anecdotei (mare curaj și considerabilă performanță). Talentul lumii concrete și al vieții plenare, admirabil, mereu viu, mereu nou, se încarnează în imnul iubirii, înălțat în toate paginile. O comuniune păgînă cu tot ce e cald și animat, subminată însă constant de profeția distrugerii. Ca orice autoare sentimentală (paradox ?), Colette rămîne. Ea face parte din specia de scriitori „minori", „naivi", „idealiști", care se citesc și se recitesc. Iar dacă citim o carte demodată numai ca să ne informăm

asupra unei lumi, Colette ne poate spune mai mult decît mulți despre începutul acestui secol. Geniul privirii sparge oglinzi în fiecare rînd, chipurile și cuvintele rămîn suspendate, ca niște picuri pe o coloană a timpului, existența copleșește cartea, nu mai citim un scriitor, o literatură, citim o viață, un om, o felie de timp.

Sînt șaizeci de ani de cînd a apărut *Hoinara*, iar de cînd a apărut *Duo* sînt treizeci și șase. Între romanele franțuzești ale acestui secol (secol în care romanul francez, prin convulsii uneori fascinante, a progresat mult, și a regresat la fel de mult), iată două cărți care se pot citi cu proaspătă emoție.

România literară,
5 martie 1970

SUMAR

Avertisment 5

IDEI PATETICE

Romanul de azi 13
Formula romanului 19
Pentru un adevăr cunoscut 24
Apologia persoanei întîi 31
Realism şi autenticitate 35
Fuga în frumos 42
Eseu, proză, proză eseistică 46
Dilema prozei 52
Un stil românesc 55
Unde ne sînt orăşenii ? 61
Insula de filozofi sau complexul culturii 66
Despre „idei" 70
Despre „talent" 73
Canon şi personalitate 76
Îndrăzneli vechi 79
Naţional şi universal 81
Înclinaţia socială 85
Reabilitări 87
A milita 91
Cartea în care ne regăsim 94
O contradicţie în termeni 97
Public şi exigenţe 99
Critica şi noi ceilalţi 102
Cronicar sau critic ? 116
De la recepţie la opacitate 118
Spiritul muntean 124

SCRISORI CĂTRE CONTEMPORANI

Un bucureştean 129
Lăpuşneanul 132
Caragiale. O temelie a lumii 136
Vocaţia monumentalului 139
O lecţie de profesionism 141
Camil Petrescu 145
Mihail Sorbul — „Un teatru al familiei ?" . . . 148
Geo Bogza şi spaţiile înalte 154
Marin Preda. Schiţă pentru un nou profil . . . 158
Zacharias Lichter printre noi 163
Thanatos şi abstracţiune 167
Forţa discretă 174
Prefaţă la un poet 178
Cearta de Al. Piru 182
Singur printre dramaturgi 186
Adrian Marino : *Modern, modernism, modernitate* . . 192
Nicolae Balotă. Un clasicism deschis 196

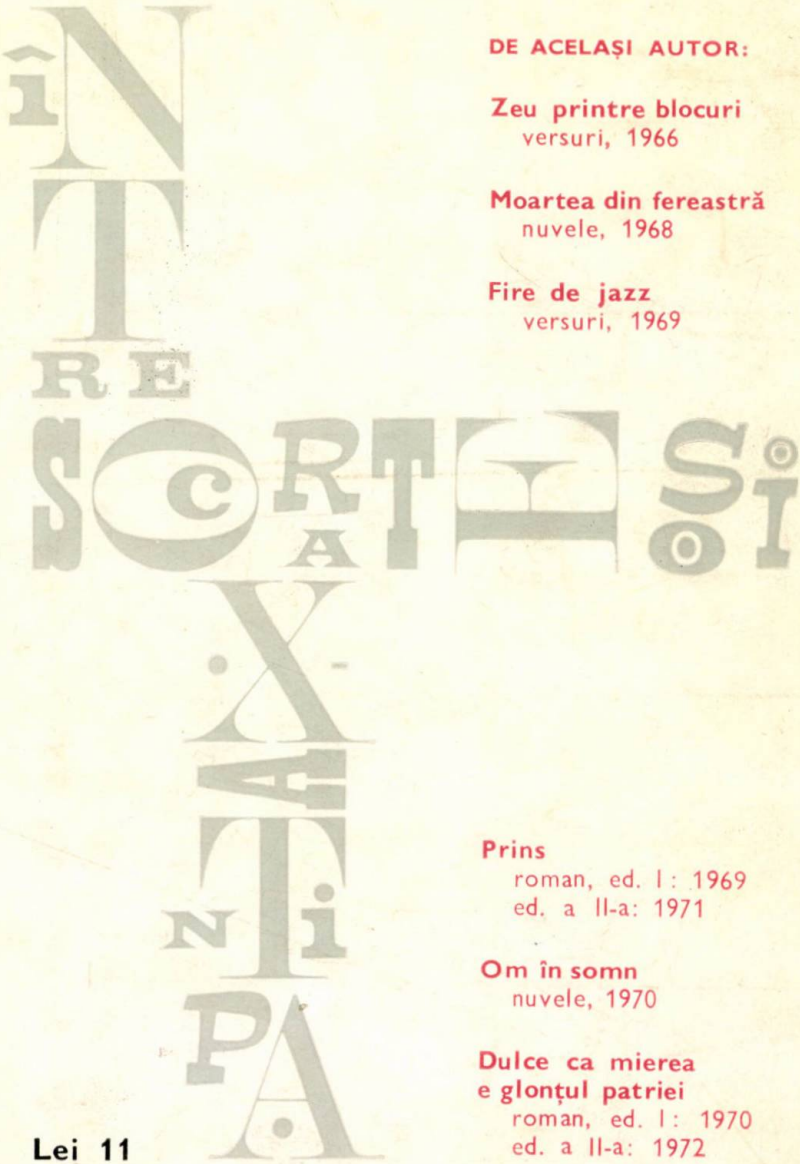
SCRIITORI STRĂINI

Din lirica engleză 203
Congreve şi teatrul pentru teatru 211
Îngrozitorul domn Gunn de Robert Graves . . . 214
Noua poezie engleză şi respingerea gentilităţii . . 217
Un dramaturg claustrofil : Harol Pinter . . . 222
Nathaniel Hawthorne : *Casa cu şapte frontoane* — sau formaţia romanului american 227
Poezia lui Robert Frost 233
Omul din Chicago 255
Edgar Lee Masters, autorul unei singure cărţi . . . 258
Poezia americană neagră. O antologie de Arna Bontemps 262
Norman Mailer : *Cei goi şi cei morţi* 267
Centaurul de John Updike 271
Harfa de iarbă. Truman Capote şi condiţia provincială a prozatorului american 275
Picaresc şi aventură în ficţiunea americană I, II . 278
Karel Čapek : *Fabrica de absolut* 292
Boris Pilniak sau modernismul Revoluţiei 297
Raymond Radiguet 302
Colette sau un roman al sincerităţii 307

Lector : AURELIA BATALI
Tehnoredactor : ELENA PREDA

Apărut 1973. Tiraj 3700 exemplare broşate. Coli tipar 19,75.

Tiparul executat sub comanda nr. 1/948 la Întreprinderea Poligrafică „13 Decembrie 1918", str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97, Bucureşti, Republica Socialistă România



DE ACELAȘI AUTOR:

Zeu printre blocuri
versuri, 1966

Moartea din fereastră
nuvele, 1968

Fire de jazz
versuri, 1969

Prins
roman, ed. I: 1969
ed. a II-a: 1971

Om în somn
nuvele, 1970

Dulce ca mierea e glonțul patriei
roman, ed. I: 1970
ed. a II-a: 1972

Lei 11